Teatr Krakowski

napisał

Maciej Szukiewicz

Teatr jako instytucya składa się z następują-
cych czynników:

I. Gmachu, w którym się mieści
II. Ludzi, którzy w nim pracują
III. Repertuaru t.j. sztuk, które się w nim grywa
IV. Publiczności, która do niego uczęszcza.

Jeżeli instytucya ma osięgnąć swój cel, winny te czynniki harmonijnie współdziałać. Do takiego współdziałania niezbędnemi są pewne warunki. Odnośnie do teatru krakowskiego nasuwa się co do tego szereg uwag.

I. Gmach

Rozpatrując kwestyę budynku teatralnego w Krakowie w jego stanie obecnym należy zbadać ją w dwóch kierunkach:

A. – czy odpowiada on technicznym wymogom,

Ale [illegible]

[illegible]

mu jakiegoś [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]!

jakie stawiają teatrowi repertuar i publiczność?

B. Jak się przedstawia jego strona administracyj-no-gospodarcza w stosunku do antrepryzy z jednej, do gminy jako właścicielki gmachu z drugiej strony?

A.

Budynek teatru krakowskiego wystawiony przed z górą dwudziestu laty wzniesiony został niewątpliwie z najlepszą wolą i wiedzą zarówno architekty jak i władz gminnych. Że jednak ta najlepsza wola nie zawsze wystarcza, że nie wystarczyła w tym razie, któż zaprzeczy, gdy powiemy, że w planach budynku zapomniano o wjeździe na scenę dla koni, wozów i t. d. oraz przeoczono całkiem, że między gospodarczymi ubikacyami każdego, racyonalnie prowadzonego teatru pierwsze bodaj miejsce zajmuje malarnia, w której we własnym zakresie maluje się dekoracye. Przeoczenia te naprawiono, - pierwsze w sposób zupełnie

odpowiedni i celowy, drugie – ut aliquid
fecisse videatur to znany ani celowy ani wy-
starczający. Poważniejszy jak kardynalne braki
usiłowano dać gmach i scenę stojące na wyżynie
dzisiejszych (u nas) wymagań repertuaru i widza.

Zacznijmy od widowni i wyglądu części prze-
znaczonej dla publiczności. Nie można o niej powie-
dzieć inaczej jak tylko, że jest dobrą, nawet piękną.
Zupełnie bez zarzutu nie jest; ma zanadto spadek
podłogi w parkiecie i widz dalszych krzeseł ogląda
scenę nie ponad głowami poprzednich rzędów lecz
w lukach pomiędzy głowami widzów przed nimi sie-
dzących, – podkowa sali jest zbyt wydłużona,
loże boczne już od połowy sali zanadto ku scenie
zwrócone tak że z pięciu siedzących w niej osób
tylko trzy przednie przy parapecie wygodnie siedzą
i dobrze widzą; akustyka – z pewnych zwłaszcza
miejsc – pozostawia sporo do życzenia. Ale czy to
drobne usterki, z których n.p. ostatnią nie zosta-

Tą dotychczas naukowo zbadaną a tem samem technicznie opanowaną. Poza salą widzów: westybul, foyer, korytarze, garderoby et.c. są niezagrożone. W zimie daje się jedynie odczuwać brak fumoaru. Niema go lecz każdej chwili stworzyć by go można przeznaczając na to boczny, od widowni leżący prawy passaż przypierający do foyer. Automatycznie zamykające się, szczelne drzwi i wentylator zapobiegłby rozwlekaniu się dymu po korytarzach i bufecie; naczynka z wodą do gaszenia niedopałków, ewentualnie jeden strażak odkomenderowany na antrakty dawałby zupełną rękojmię bezpieczeństwa pożarnego. Przez umieszczenie fumoaru w tym passażu odjęłoby się po tej stronie położonym lożom I-piętra bezpośrednią a raczej bliższą komunikację z foyer i bufetem. Strata ta jednak i niewygoda nie byłaby żadną, gdyby dzięki niej jeden tylko w ciągu roku widz uchronił się przeziębienia, na które naraża się wychodzący na papierosa z ciepłej

widowni na zimne powietrze, wiatr i mróz.

Co do utrzymania porządku i czystości w sali widzów jest ona wzorowem w zimie; w lecie istną plagą kątni są... pchły. Plagę tę prędzej lub później usunąć się musi a usunąć ją może jedynie założenie vacuum cleaner'a, któryby wyciągał z wyściółek wszystek pył a z nim zarodki pasorzytu. Koszt jego wynosiłby około 6-8 tysięcy koron. Założenie odpowiedniej instalacji jest postulatem hygieny a gmina, która znacznym bardzo kosztem otworzyła miejski Urząd i departament zdrowia powinna pierwsza dawać dobry przykład.

Tak na ogół biorąc wzorowo urządzona widownia, ma na ogół biorąc fatalnie urządzoną scenę. Połączona z widownią otworem o świetle 14 x 10 metrów (część używalna mierzy 10 x 8 metrów) tworzy salę o powierzchni 20 x 13·8 metrów (właściwą scenę) i tak zwane „zascenie"

o powierzchni 6 X 8 metrów. Rzecz prosta, że nie cała powierzchnia podłogi scenicznej może być do celów reprezentacyi użytą. Zasceniu nie używa się całkiem a „użyteczna” po„wierzchnia podłogi scenicznej wynosi przy cał„kowitem jej wyzyskaniu zaledwo 15 X 12 metrów. Dla sztuk rozgrywających się w czterech ścianach przestrzeń ta wystarcza najzupełniej; po usta„wieniu dekoracyi pozostaje aż nadto miejsca na krzątanie aktora i technicznego personalu. Inaczej jednak rzecz się przedstawia, gdy przyjdzie inscenizować sztuki o tle pejzażowem. Wów„czas – dla uzyskania perspektywy i w danym razie pomieszczenia tłumnych scen – trzeba rozstawić dekoracye na boki i wgłąb aż do granic „użytecznej” podłogi a wtedy okazuje się, że „prospekt” t. j. ostatnia, tło stanowiąca pełna dekoracya leży prawie na tylnej ścianie i albo przejście za nią jest niemożliwe albo

połączone z malowaniem płócien „prospektu";
oraz że kulisy i prospekt muszą być rozsunięte
na boki tak dalece, że przestrzeń między nimi a
bocznymi ścianami sceny wynosi dwa, najwy-
żej dwa i pół metra. W sztuce, w której aktorzy
wchodzą pojedynczo pasaż ten ~~[illegible]~~ wy-
starcza; ale jeśli na scenę ma wkroczyć licz-
niejszy pochód lub tłum ludzi — a wyjście tłumu
a szczególniej pochodu to nie jest ~~[illegible]~~ wdreptanie
na widzialną część sceny 50 czy 100 ludzi byle
ostatecznie znaleźli się na scenie lecz po malar-
sku umiejętnie skomponowany ensemble,
który przez inscenizatora w liniach i barwach
utworzony powinien w liniach i barwach ten
właśnie układ zachować — wówczas dwu-
dwu i pół metrowy pasaż ani do utworzenia ani
do sprowadzenia takiego ensemblu w żaden
sposób wystarczyć nie może. Jeśli uważymy,
że pod lewą ścianą (od widzów) mieści się

systemu drążków z przeciwwagami do wzno- 8.

szenia i opuszczania dekoracyi służący a nadto, że dla braku podręcznego składu dekoracye umiesz-czone na „Tatrach" t.j. ściany sal, przystawki, pomosty i t.p. potrzebne do dwóch idących po sobie reprezentacyi muszą być już na scenie przygotowane, wtedy musimy się dziwić nie tyle temu, że aktorzy i statyści nie zgubią się w ciżbie a inspicyent „~~wpuści aktora~~" w porę „wpuści" aktora na scenę ile raczej temu, że dotychczas za kulisami sceny krakowskiej, gdzie tak łatwo może coś odpaść od ściany lub runąć z nad-sceny, nie było dotąd żadnego poważniejszego wypadku.

Dotąd mówiliśmy o ciasnocie sceny Kra-kowskiej w kierunku jej osi poprzecznej; wspo-mnieć należy o tejsamej jej wadzie w kierunku osi podłużnej.

Licząc od przodu ku tyłowi dzieli się scena

na t. zw. „plany". Krakowska ma ich
pięć (każda na 4-6 pracyj) t. j. tyle ile wystarcza dla pejzażu o płaskim prospekcie ale o dwa za mało jeśli chodzi o prospekt półkolisty, „panoramiczny" zwany horyzontem. Jedynie z pomocą horyzontu da się na scenie osiągnąć złudzenie wolnego przestworu, — złudzenie, które w wielu sztukach (Kordyan na szczycie Mont-Blanc, Peer Gynt w Saharze i w. in.) jest wprost niezbędne. Taki horyzont przedstawia powierzchnię paruset metrów zamalowanego płótna i z ciężarem wagi kilkunastu centnarów. Manipulować nim można tylko za pomocą dźwigni a te można zaczepiać conajmniej w trzech punktach obłęczystej „łaty", w środku i u obu końców. Dla braku 6go i 7go planu na naszej scenie i w nadscenii nie ma gdzie tego obiektu zawiesić i pomieścić. Pomysłowości technicznego inspektora sceny,

niedziałowanego św. Jana Spiżiara u mnie.
Ba i temu brakowi w znakomitej mierze zara-
dzić, dzięki czemu posługuje się teatr krakowski
quasi-horyzontem to jest perspektem przeważnie
płaskim a tylko ku brzegom na szerokości paru
brytów płótna zaokrąglonym. Skierowanie
silniejszego światła na obłączyste kraje, słabnego
na płaską część horyzontu zwiększa wrażenie
jego kolistości ale tylko zwiększa. Uważne bo-
wiem oko, w miejscach gdzie płótno zagina
się ku przodowi dostrzeże zawsze dwa pozycie-
nia, które burzą panoramiczne złudzenie.
O pogłębieniu sceny krakowskiej o dwa
jeszcze plany (w zwykłych warunkach dla dyspro-
porcji między perspektywicznie namalowaną
dekoracją a niezmieniającym się w swych wy-
miarach człowiekiem na jej tle, plany na codzień
bezużyteczne) nie można nawet marzyć.
Trzeba by[bo]wiem tylnej ściany sali scenicznej

V

[illegible]

przesunąć wgłąb 08-10 metrów to znaczy postawić inny teatr.

Dopełnieniem sceny wchodzącej w górę w czasie spektaklu jest przestrzeń pod nią i nad nią czyli „pod-scenie" i „nadscenie". Pierwsze kryje się pod podłogą i spełnia głównie rolę wielkiego rezonatora jako rekompensata tłumika, którym zaś jest nad-scenie wypełnione wiszącymi na łatach prze-cięciami i prospektami. Poza zadaniami rezonato-ra spełnia podscenie inne jeszcze usługi. W wielu sztukach dekoracje i ludzie powinni znikać. Z dekoracji wchodzą tu w górę jedynie gazy i siatki; przecięcia i prospekty malo-wane na nieprzejrzystych płótnach a tembar-dziej naciągnięte na drewnianych blendra-mach usuwa się dźwigniami sznurowymi w nadscenie. Poza siatek i gaz jeszcze ferny i krótkie przystawki można i częstokroć musi się wciągać pod podłogę. Do tego celu służą

(l. 24 otwory ruchome

~~szpary w podłodze~~, które można każdej 12.
chwili i z dostateczną szybkością otworzyć i
zamknąć. Znikające w ten sam sposób a więc
kostiumy aktorów w scenach cudownych zmian
(Faust, Kopciuszek i t.p.) ściąga się z aktora
również pod podłogę, do czego wystarcza mały
okrągły otwór na rękę i obszerność tkaniny zwi-
conego przez aktora kostiumu. Ale jeśli cho-
dzi o usunięcie ze sceny większego i cięższego
objektu a przedewszystkiem aktora wówczas
służy do tego specjalny mechanizm: zapadnia
(„trapp"). Część mianowicie podłogi scenicznej
jest tak zmontowaną, że wraz z podtrzy-
mującym ją żelaznym wiązaniem zapada się
~~pod podłogę~~ a w jej miejsce na kształt zasuwy
w pudle zasuwa się z boku inny kawał
podłogi i dawniejszy otwór ~~[illegible]~~ zakrywa.
Scena Krakowska wyposażona jest w pięć
zapadni: dwie, o wymiarach 1'50 x 1'20 mtr.
mieszczą się w pierwszym planie, jedna o

wymiarach 3X1 mtr. w planie drugim, jedna (0·5X0·6 mtr) w trzecim i wreszcie największa (4·5X1·25 mtr) w piątym, ostatnim planie. Sprzęty i rekwizyty można przez zapadnię usuwać ze sceny momentalnie; przy znikaniu ludzi nie może zapadnia funkcjonować z błyskawiczną szybkością, wskutek czego wywołuje zawsze efekt trywialny, unikany dziś zarówno przez inscenizatorów jak i autorów. Coraz też rzadziej posługuje się scena tym efektem a za to coraz częściej potrzebuje obniżenia wielkiej części podłogi mianowicie gdy chodzi o zstępowanie z poziomu podłogi wgłąb do podziemia, ku brzegom ukrytego jeziora albo przy skoku w przepaść. Mnóstwo sztuk wymagałoby tego efektu, którego scena krakowska wyrzec się musi bo w minimalnej jedynie mierze może go zastosować w ostatnim swym planie a i to ze szkodą

studzienka dla widzów 2go piętra i galeryi; skąd otwór zapadni jest widziany i przy szero-kości zaledwo 1·25 mtr. w żaden żywy sposób za-maskować się nie da. Ale mniejsza już o rezy-gnacyę z takiego nieczęsto potrzebnego a rzadko w której sztuce niezbędnego efektu; nierównie gorzej przedstawia się rzecz gdy chodzi o zwykły pokój z wyjściem na ogród, ulicę i t.p. Z wy-jątkiem altan każdy pokój, sala i t.d. komuni-kująca wprost z terenem ziemnym odgranicz-ona jest od tegoż progiem. Na naszej scenie użyć go nie można. Jeszcze gorzej rzecz się przed-stawia, gdy wyjście z jakiegoś klassycznego portyku ma w głębi zamiast schodów w dół, schody w górę wiodące. Ale nie trzeba nawet klassycznych portyków. Dosyć sobie przypomnieć Ogrodową sceny w Niepołomicach w Trylogii Rydla kiedy wnoszą kufry z rzekomym po-sagiem Bony. Potrzeba sporej dziury gło-

wsięgliwości, aby na taką konstrukcyę architektoniczną nie parsknął śmiechem. Co prawda kto u nas, w nerwowej publice, poza fachowcami rozumie lub szuka, wymaga logiki konstrukcyi architektonicznej? – prawie że nikt a jeżeli się który znajdzie, to ten architektoniczny nonsens przyjmie bez szemrania jako teatralny konwenans. Ale czyż sztuka nie powinna usilnie dążyć do wykluczenia konwenansu, sztuka a więc i dobry teatr? Niewątpliwie tak. A jednak scena krakowska w dziedzinie tu omawianej konwenansu tego usunąć nie może, gdyż o przerobieniu podscenia tak, aby połowę lub jedną trzecią całej podłogi można było obniżać mowy nie ma zarówno ze względu na koszt jak i obecną konstrukcyę ~~[illegible]~~ podscenia. To, co mamy, zostać musi chyba.... że postawimy nowy teatr.

Jeżeli chodzi o nagłe jawienie się lub znikanie na scenie żywego człowieka, który stosownie i czynnie bierze udział w akcyi wtedy jak za-

znaczyłem posługuje się scena zapadniami. 16.
Ukazywanie się niektórych w akcji udziału osób w postaci zjawisk nadnaturalnych (cień Banka, duch Hamleta ojca w scenie syna z matką i t.p.) można przy odpowiedniej insce-nizacji uskutecznić środkami optycznymi z pomocą zwierciadeł. Zwierciadłem takiem jest każda lustrzana szyba postawiona ukośnie skosem do widza na tle absolutnie czarnem. Jeśli pod sceną, niżej na poziomie podłogi sce-nicznej, ustawimy aktora odgrywającego ducha na tle również czarnem, chłonącem światło ale w kostiumie silnie to światło odbijającem i silnie oświetlonym, wówczas obraz jego odbity w szybie dochodzi do naszego oka niecałkowicie ale nadzwyczaj wyraźnem odbiciem i przez nagłe zapalanie się i znikanie lub nadto powolne zarysowywanie się a następnie rozpływanie (nieosiągalne światłem) wywołuje wrażenie

nadnaturalnego zjawu. Otóż gdyby nawet 17.
teatr nasz zdobył się na takie zwierciadło wyborne
(które musi być ruchome dla kąta nachylenia
na stałe zmontowane a więc i kosztowne)
to nie mógłby go zastosować do rzucania obrazu
z pod sceny bo nie ma takiego otworu, ~~[illegible]~~
do rzucania z boku z wielkim tylko trudem,
spowodowanym ciasnotą.

Skoro mowa o brakach podscenia należy tu
jedno jeszcze podnieść: niedostateczne urządzenie
wodnego odpływu. Kanalik w murze jest, więc
się ostatecznie da ale ujście ~~wody~~ pod podłogę wody
która na scenie „gra" jest nader kłopotliwe i
za każdym razem musi być ad hoc montowane.
Starsi bywalcy teatralni pamiętają zapewne
za pierwszej dyrekcji Pawlikowskiego sensację,
jaką było wystawienie melodramatu Docour-
celle'a „Urwise", w którym na scenie szu-
miała prawdziwa kaskada prawdziwej wody

przelewającej się przez jaz wodospadówki. Na 18.-dej „wodzie" polegała połowa powodzenia sztuki. Ale mogą się zdarzyć inne, w których woda nie będzie głównym walorem czy attrakcyą a mimo to przypadnie jej ważna rola. Świat przedstawiany w kadrze chociaż jest konwencyonalnym (pokoje o trzech ścianach) lub artystyczną iluzyą nie musi a przynajmniej nie powinien wyrzekać się, rezygnować z jednego z podstawowych elementów natury. Jakże inaczej wyglądałby na scenie stary, ~~zapleśniały~~ omszały młyn, po którego wprawionem w ruch kole spływałaby rozperlona kaskada! jakże inaczej przedstawiałaby się piazza pierwszego lepszego włoskiego miasta lub park magnackiej rezydencyi, gdyby można w nich dać życie, rzucając wodotrysk! Tego rodzaju efekty, zgoła nieosiągalne a tak wdzięczne, są na naszej scenie połączone z takiemi kosztami i zachodami, że każda dyrekcya raczej machnie ręką na ten efekt

Марс

niż koszt i ~~tr~~ trud podejmie. Nie wiem jak inne sceny radzą sobie w kwestyi wodnej ale to wiem, że radzą i że są sztuki, gdzie obfite fontanny nie należą do sensacyi lecz grają na równi z innymi efektami. Na naszej scenie jest to wprost wykluczone.

Przestwór nad sceną, w którym wiszą gotowe do spuszczenia prospekty i przecięcia nazywa się nadsceniem. Na wysokości loż 2go piętra widowni obiegają je ganki, dwa z boków, jeden z tyłu. Na lewym od widowni mieści się posterunek straży pożarnej i „sznurmajstra" t.j. manipulanta drągami z przeciwwagami do wznoszenia i spuszczania dekoracyi, „lat oświetlnych" i t.p.; na prawym stoją utensylia do wywoływania odległych i przytłumionych efektów dźwiękowych, – oba są zarazem podestem schodów prowadzących wyżej jeszcze do automatycznie działających rezerwoarów wodnych nadscenia; trzeci ganek z tyłu jest gankiem łącznikowym. Do obsługi sceny i komunikacyi trzy te ganki w zupełności wystarczają. Oprócz nich atoli ma krakowskie

nadscenie w 1. i 2. szym planie trzy
wpoprzek biegnące ganki 0.5 mtr. szerokie. Są one
wogóle niepotrzebne i do niczego nigdy nie służą a
gdyby nawet miały czy chciały to nie mogą,
gdyż przez środek ich podłóg przeciągnięte są
~~pomosteczka~~ liny druciane, na których wiszą laty świetlne t.j.
blaszane rynny wypełnione lampkami,
wskutek czego wolne na tych gankach przejście
mierzy ~~[illegible]~~ po 25 cm. z każdej strony i chodzić
może po nich kot ale nie człowiek. Te trzy
ganki nadsceniczne są jedynie zawadą i proszę się
o usunięcie, proszę się tembardziej, że zastąpią
miejsce innym potrzebnym urządzeniom
scenicznym: wzlotnikom czyli t.zw. „flugom".
Jeśli sztuka wymaga, aby jakiś rekwizyt (np.
w „Tomciu Paluchu") albo czarodziejka i wróż,
niejako człowiek wzniósł się ze sceny w powie-
trze, wówczas przypina się go do cienkich lecz
mocnych (o najmniej dwukrotnej wytrzymałości)
drutów, te zaś łączy z drążkiem a właściwie

drzewa, umożliwiającymi dwa ruchy: w górę
i na boki. Urządzenie to składa się z małego,
silnie zbudowanego wózka, toczącego się po żelaznej
szynie w poprzek nadscenia i ciągnionego przez
jednego maszynistę; drugi manipuluje drugą
liną przerzuconą przez krążek i reguluje ją
opad lub wzlot. Scena Krakowska ma jeden
tylko wzlotnik w trzecim swym planie. Jest to
stanowczo za mało. Od sceny bądź co bądź prowin-
cyonalnej nie można żądać, aby była zdolną
wystawić takie n.p. misteryum „Heilige Eli-
sabeth" grywane w Burgu wiedeńskim, gdzie
w chwili zgonu świętej opływa z powietrza ni
mniej ni więcej jak 36! kobiet-aniołów, że
nie wiadomo na którą wpierw patrzeć, — i to opły-
wa nietylko z kierunku do osi sceny poprzecz-
nym ale i podłużnym t.j. z głębi ku przodowi
i naodwrót. Takich urządzeń normalny,
nawet o wysokim poziomie artystycznym

repertuar nie wymaga i nasza scena ich nie potrzebuje. Ale przynajmniej jeden jeszcze wzlotnik w planie ostatnim przydałby się bardzo, jest niezbędnie konieczny. Miejsce na niego choć nie bez trudu znalazłoby się a koszt nabycia (około 1000 Kor) nie jest takim, aby go gmina nie mogła ponieść.

Do podstawowych elementów sceny prócz omówionych wyżej należy światło. Teatr nasz rozporządza dostateczną tegoż ilością, zadowalniająca jest również ilość kolorów: biały, żółty, czerwony i niebieski. Subtelniejsze nuance zresztą dadzą się uzyskać przez oświetlenie łaty zwykłego światła białego, osłonięte filtrem barwnym o różnej gęstości a więc jedwabnym fularem lub jednolitą szybą kolorową; miękkość miesięcznej zorzy n.p. często stosowana na naszej scenie z użyciem jedwabnego filtru jest doskonała i piękna. Również gaszenie i rozjaśnianie światła białego jest bez zarzutu, nie ma skoków w natężeniu i nieznośnym staccatem. Ale nie można

tego samego powiedzieć o oświetleniu słońcem i kilku kolorów. Prąd który je zasila przechodzi przez wspólny dla wszystkich kolorów opornicy, których jest tyle ile planów i świetlnych tał. Dźwignie zamykające i otwierające prąd wyłączają kolory po kolei. Przy idealnie zgranej manipulacji tymi dźwigniami można uzyskać równoczesność gaśnięcia ale w regule gdy zamknęło się już prąd dla n.p. żółtego koloru wówczas opornica chwilowo ciągnie ilość prądu przepuszczając rozmaicie kolory pozostałe i wówczas zauważyć się daje w świetle skok. Trwa to ułamek sekundy ale trwa i wystarcza zupełnie do zepsucia iluzji. W sztuce realistycznej jest to mniej bolesne ale w feerji przenoszącej widza w świat baśni, gdzie zadaniem sceny jest pogrążyć go niepostrzeżenie w dziedziny zwierciadlanej fantazji, każdy taki skok światła jest szturchańcem budzącym go z marzenia, którego on pragnie, któremu się

w nim oddać chce. Zmiany sceny a one tak pożądane a nieraz konieczne w bajce, zmiany polegające na tem, że na scenie naprzód są dwa prospekty: jeden w głębi z pełnego płótna, zawsze dokładnie zaciemniony, drugi w pierwszym lub drugim planie malowany na siatce pastoso i zawsze silnie z boków oświetlony, aby na gruntkach farby światło się zapierało i na ciemnem tle grało, potem naodwrót gasi się światło pierwszych a wzmaga dalszych planów tak że siatkowy prospekt znika a a w głębi występuje prospekt pełny, — zmiany takie udają się tylko wtedy jeżeli diminuendo i crescendo światła wchodzących w grę planów jest matematycznie równomierne. Wprost idealną pod tym względem instalację widziałem w Moskwie w „Chudożestwiennym teatre" Stanisławskiego na „Niebieskim ptaku" Meterlinka. Mam wyjątkowo

wrażliwy wzrok i znam dokładnie
techniczne arkana teatru ale czegoś równie
doskonałego jak instalacya świetlna u Stanisław-
skiego nie wyobrażałem sobie. Wprawiła mię
ona w zachwyt i zdumienie. Również ~~światło~~
widownia w Chudziesprzemnym teatrze ~~jest~~
ma przepyszną pomysłową instalacyę światła;
nie gaśnie ~~[illegible]~~ ono odrazu gdy kurtyna idzie
w górę ani nie zapala się całą wrzą nawet gdy
kurtyna opada. Przejście z pełnego blasku
w ciemność jest łagodne bo stopniowe; rzecz
dla nerwowców niesłychanie przydatna i miła.
W sferach miejskich i teatralnych wentylowaną
już była wymiana obecnej instalacyi świetlnej
na inną. Kosztorys – jak słychać – dobiega po-
ważnej już kwoty 20,000 koron. Wydanie ich
przez gminę w celu uzyskania stosunkowo
dobrego udoskonalenia w oświetleniu sceny
byłoby – zdaje się – słusznem, skoro prędzej lub później
przyjdzie wyłożyć znacznie poważniejsze

na pilniejsze i bardziej zasadnicze adaptacye. 26

O jednej jeszcze należy tu koniecznie wspo-
mnieć: przedłużeniu sceny obecnej na rotacyjną.
Nie wierzyłabym w powstanie takiego projektu
wogóle, gdybym go nie słyszała z ust jeśli nie
miarodajnych to bliskich wielkiego ołtarza;
nie przypuściłabym ani na chwilę, że komu-
kolwiek może się on roić, gdyby nie to, że to......
~~do~~ Kraków, na wzór Ameryki (niestety raczej
Rosyi) ~~miasto~~ miasto i kraina najnieprawdopo-
dobniejszych możliwości. Urządzenie sceny
rotacyjnej polega na tem, że podłodze scenicznej
nadaje się formy koła, koło to osadza na po-
ziomej osi poruszanej elektrycznością oraz
dzieli jego powierzchnię idealnie ~~[illegible]~~
~~przepierzeniami~~ na trzy wycinki. Kiedy jeden
z nich zwrócony jest do publiczności i właś-
nie „gra", w dwóch innych ustawia się
tymczasem dekoracye do następnych odsłon.

V jeseli [illegible]

[illegible]

[illegible]

Cen[illegible]

lit[illegible]

[illegible]

Rotacijny [illegible]

[illegible] 3 [illegible] 5–8"

Systém [illegible]

Tak urządzona scena pozwala na półminutowe 27.
antrakty. Umożliwiałoby to swobodniejsze i częstsze grywanie wielkiego repertuaru wielkiej poezji z Szekspirem ~~na czele~~ i Słowackim na czele, zapobiegło, że nawet tak licho do sceny przykrojony Troilus i Kressyda, jakim widzieliśmy go niedawno, nie upadłby może tak fatalnie jak upadł i nie pociągnął za sobą tych kosztów, jakie bezzwrotnie pochłonął. Któżby wobec tego nie był rad, ~~gdyby~~ żeby Kraków miał scenę rotacyjną? Mieć ją w przyszłości <u>może</u> i powinien ale o przebiciu na rotacyjną sceny obecnej może tylko mówić ktoś, nie mający o scenie najmniejszego pojęcia. Pomijam krytykę, że dzięki żelaznej konstrukcji podscenia i montażu podłogi przyszłoby podłogę rotacyjną położyć 0.75 cm wyżej nad obecną, zaczem poszłoby podniesienie świetlnych ramp, budki suflera i t. d. oraz przebicie wielu innych utensyliów, pomijam również, że musianoby z gruntu zmienić urządzenia podscenia i

i nadscenia, urządzenia kinetowe i – gdy przerabiane – liche warte; chodzi o to, że jeśli dzisiejsza nasza scena jest za płytką, to zbudowana w niej rotacyjna, dzięki t. zw. martwicom które w pobliżu osi, byłaby dwa a nawet trzy razy płytszą. I nie tylko to. Scena rotacyjna wymaga niezmiernie więcej od zwykłej sceny wolnego miejsca dla manipulacji personalu technicznego w wycinkach, które się do niej ustawia. Jeśli nasza scena jest na jedną zmianę w wielu razach i sztukach za ciasną, to cóż mówić o dwóch zmianach, które trzeba w niegrających wycinkach koła równocześnie ustawiać. Ktoś, kto rzucił projekt omawianej tu przeróbki sceny krakowskiej, wziął może dla siebie wzory ~~[illegible]~~ Berniniego, który ~~nie~~ ~~[illegible]~~ nie rozszerzywszy murów, przecież wstawiwszy pomiędzy nie dwa rzędy kolumn przetworzył watykańską Scala Regia i z po-

mocą takiego wybiegu awangardy olśnie-
wającym talentowi operowania tworzywem
osiągnęło to, iż ~~Scala Regia~~ schody te nabrały wyrazu
monumentalności. Ale co innego jest *pozór*,
który architekt-wirtuoz osiągnąć umie a co inne-
go rzeczywistość. Scala Regia nie stała się
ani na włos szerszą; nie stałaby się obszerniejszą
krakowska scena przez wbudowanie konstrukcji
sceny rotacyjnej i – ciasna dziś – stałaby się
po przeróbce wprost nie do użycia. Gdy się
chwilę tylko zastanowić nad omawianym
tu projektem, trudno istotnie nie zawołać:
O, Abdero! jesteś nieśmiertelna! – a [illegible]
że twoi ~~[illegible]~~ odradzać się będą w innych głowach aż do
skończenia świata!

Ciasnota krakowskiej sceny ogranicza
w pewnej mierze repertuar i jest niewysy-
chającem nigdy źródłem codziennej udręki
dla ludzi w teatrze pracujących. Poziom ze-

pertuarem nieco wyższy lub nieco niższy jest to rzecz, której krakowska publiczność zresztą z jej zachowania się w teatrze i stosunku do teatru, zgoła nie odczuwa; udręka pracowników sceny jest ich udręką i poza nimi nikogo rzetelnie nie obchodzi. Ale teatr nie składa się tylko z widowni i sceny lecz także z niezbędnych dlań ubikacyi gospodarczych. Wady tej części teatru odbijają się w dwóch kierunkach; z jednej strony są stałem źródłem udręki personalu, z drugiej odbijają się najfatalniej na ekonomicznej stronie antrepryzy, na inwentarzu sceny, rekwizytorni, kostyumorni, meblarni a wreszcie na dekoracyach. Szczupłość i mała ilość ubikacyi gospodarczych w teatrze Krakowskim jest poprostu okropną. Dość powiedzieć, że dla drużyny składającej się, w czasach normalnych z pięćdziesięciu osób i występującej w niejednej

sztuce w Kompleksie jest europejskiego rozmiaru
20 garderób, 11 dla pań, 9 dla panów będzie to
na parterze będzie też na piętrze. Dwie najpiękniejsze
i najwygodniejsze objęli z jednej strony trzej
reżyserzy, z drugiej trzy najczęściej i najod-
powiedzialniejsze role grywające panie. Reszta
gnieździ się jak może i musi po dwie, trzy
osoby w ciupkach o kilkumetrowej powierz-
chni. Dzięki dobrym stosunkom koleżeńskim
za kulisami krakowskiego teatru, ciasnota
ta nie wywołuje nigdy jakichś scysyj lub
tarć ale o tem, aby aktor mógł w tych
warunkach odpocząć w antraktach lub sku-
pić psychicznie swe władze a przynajmniej
nie wyjść z nastroju twórczej t.j. właściwie
przeżywanej kreacji w tych warunkach
mowy po prostu nie ma. W Ameryce
wynaleziono już instrumenty do mie-
rzenia zużywania się nerwowej i

niej żmudnej energii robotnika fabrycz- 32
nego i według tego wskaźnika zreformo-
wano sposób pracy. Ba! ale tam wchodzi
w grę czas i pieniądze fabrykanta, tam oszczę-
dność na sile robotnika jest oszczędnością
wszystkich zysków kapitału. Tu zaś, w gar-
derobach teatru chodzi przecież tylko o
komedyanta! Czy on pięć czy dziesięć
lat prędzej się zedrze niżby się zdarł w do-
brych dla siebie warunkach to także ni-
kogo nie obchodzi

„Tłum się nie troszczy o los zapaśnika
„Ale do domu powraca i .... syka".

To jednak, co aktorzy nerwami i zdro-
wiem nadłożyć muszą, tego nie nadłoży materya.
Tem teatralne, na efekt a nie trwałość obli-
czone meble, rekwizyty, kostyumy i de-
koracye. Prócz tych ostatnich wymagających
wielkich, wysokich hal, meblarnia, rekwizy-
tornia i kostyumernia muszą być na podorędziu

a więc w naszym teatrze mieścić się w takich sza-
rych klitkach jak garderoby; kostiumernia na
drugiem piętrze od strony plant, meblarnia i re-
kwizytornia w parterze obok zaścenia. - Kostiumer-
nia jest tak ciasna i łachami wszelkiego rodzaju
tak wypełniona, że tylko lokalna pamięć zarządza-
jącego nią potrafi w niej wyszukać kawałki, które
w danej sztuce grają i które po ukończeniu repertu-
aru można na pół wydostać. O systematycznem
- prócz futer, których jako droższych lepiej się pilnuje -
trzymaniu kostiumów mowy nie ma, - czego nie
zeżre mól to dokonują myszy. Sprawiło się do ja-
kiejś sztuki to lub tamto, ale już za pół roku, rok
conajwyżej trudno już tego użyć, bo się zleżało,
stlało lub zmolało. O szafach, prawidłach a
choćby tylko ramiączkach dla wszystkich ko-
stiumów mowy nie ma. Najdroższe i najważ-
niejsze mają jeszcze takie siatki pomieszczenie;
ogromna większość mniej wartościowych zwalona

na kupę leży jak Bóg da. – Gorzej jeszcze przedstawia się meblarnia i rekwizytornia. Jeżeli ś czytelniku widział ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ graciarnie wypełnione po brzegi, gdzie wszystko co ze sprzętu wielkomiejska biedota może jeszcze dla siebie znaleźć i nabyć, gdzie „towar" zszargany i zużyty wrzucony w niebywałym swym brudem i nieładem, to temsamem masz obraz meblarni i rekwizytorni teatralnej w Krakowie. Że na tem źle wychodzą sprzęty, zbyteczna dodawać. Ale jeśli mniejsza już o sprzęt, który zużywać się musi i da się innym zastąpić, to wcale nie mniejsza o kostium wyborowy a przedewszystkiem marniejący, nie mniejsza o każdą jasną toaletę pań niezawodnie tylko do scenicznego użytku sprawioną, w której wystarczy raz jeden siąść na scenicznym meblu, aby ją zniszczyć, nie mniejsza wreszcie o hygienę zagrożoną przez ciągłą styczność ze sprzętami zapylonymi i przepoconymi

od sprawnych, nie znających zmęczenia
rąk ~~[illegible]~~ pracowników zaocenia.

Jeśli nawet małe rozmiarami, dające
się w ręku unieść i przenieść cierpią na takim stanie
ubikacyj gospodarczych, cóż dopiero mówić o
metrowej wysokości dekoracyach. Że w uciążliwej,
pośpiesznej robocie ustawiania ich podczas spe-
ktaklu personal techniczny nie obchodzi się
z niemi przez rękawiczki, to jest zrozumiałe
a tem samem wybaczalne; że nie ma dla nich
praktycznie urządzonego składu, że pomieszczo-
ne blisko teatru w dwu drewnianych szopach
i jednej murowanej przy ul. Radziwiłłowskiej
psują się i marnieją przeważająco prędko, to jest
w danych warunkach smutną dla miejskiego
teatru koniecznością ale tem niemniej niewyba-
czalną. Nie można powiedzieć, żeby admini-
stracya nie dokładała starań, by temu nisz-
czeniu się dekoracyi zapobiegać wedle mocy,

ności; również i gmina - choćby dlatego, 36.
że zobowiązała kontraktem przedsiębiorcę do od-
dawania jej co roku inwentarza za 20000 kor.,
w czem główną przyczynę stanowią dekoracye, nie
zaniedbała, nie szczędziła pieczy o jak naj-
lepsze ich utrzymanie; a jednak wszystkie te
usiłowania idą w niwecz rozbijając się jakby
raz o rzecz zasadniczą: brak urządzeń na
scenie, t.zw. „ulic" to jest żelaznych grze-
bieni o szparach tak rzadkich, że można nigdy
nie bez łamania się blindramom i kruchego od
farb płótna wsunąć wybraną tylko co deko-
racyę, a przedewszystkiem brak dobrze w „ulice"
i dźwignie zaopatrzonego magazynu, gdzieby
każda dekoracya jak ściany i prospekta w nad-
scenii, nie przypierając do siebie, nie wygnia-
tając się wzajemnie, nie drąc się na gwoździach
i listwach mogły swobodnie obok siebie wisieć.
Tylko tak urządzony skład usunąłby naj-

niebezpieczniejszy dla dekoracyi moment 37.
wydobywania jej z pomiędzy setek opartych o
siebie płócien i blindramów. Jeśli się zważy,
że każde precyzje odpowiadające kulisie, z płót-
nem, stolarczyzną i płacą malarza kosztuje
(w czasach normalnych) około 100 koron, a każdy
pełny prospekt najmniej 300 koron i że takimi
precyzjami, przystawkami, formami etc. zawa-
lone są trzy znacznych rozmiarów magazyny,
a zrozumiemy wtedy jaki poważny to przed-
stawia kapitał i jakie straty w ciągu lat po-
nosi antreprysa a także gmina. W tych
warunkach staje się niemal illuzoryczną
wartość owego inwentarza, który przedsiębiorca
ma gminie corocznie oddać. Bynajmniej atoli
nie jest illuzoryczną kwota, którą przedsiębiorca
na ów inwentarz wydał. To, że _de facto_ wydał
on na to pieniądze, to gminy mało obchodzi;
to, że wydany przez przedsiębiorcę pieniądz napły-

wa od publiczności – to jego znów nie wzrusza.
Gminie zapłacił przedsiębiorca, przedsiębiorcy publiczność, ta zaś za napawanie się sztuką płacić chce. Zdawałoby się zatem, że wszystko jest w porządku. Otóż nie, nie prawda, to nie jest w porządku! Na dnie bowiem takiego "modus procedendi" tkwi zasadnicze marnotrawstwo społeczne a nadto marnotrawstwo narodowe a tkwi dlatego, że dystnie wydany przez publiczność grosz przepada dla nas gospodarczo i zamiast do kieszeni miejscowego stolarza, malarza, kupca farb i płóciennika wędruje do Wiednia i Drezna a za kostiumy u.p. nieraz do Berlina. Ogromna większość dekoracyi teatru krakowskiego maluje się nie w Krakowie jeno w wiedeńskich warsztatach Kautzkiego, Rothaug'ego lub Burghardta. Dzieje się tak – o nieśmiertelna Abdero! – dlatego, ponieważ teatr nasz nie posiada już nie dobrze ale jako tako urządzonej

malarni. Zrazu zapominamy o niej 39
zupełnie a następnie zwalczamy ją nad~~[illegible]~~ną
małą manją, na poddaszu. Przez to ubyło kilka
składników a bynajmniej nie przybyła malarnia,
w której możnaby namalować bez zwijania go
(co się na jakości produktu fatalnie odbija) wielkie-
go prospektu, a precyzja i formy – wskutek
ciasnoty drzwi, którymi z poddasza musi się
je wynosić – opanowane być muszą na blind-
ramy składane (i opatrzone w zawiasy) nie
przechodzące miary 1'80 metra. O malowaniu
dwóch dekoracyj naraz mowy zupełnie być nie może.
Więc jeśli przyjdzie wystawiać taką „Noc listopa-
dową" to trzeba malarnię „zanpuntować" naj-
mniej na 3-4 miesiące przed premjerą (a gdzie
podczas tego malować dekoracje do bieżącego repertua-
ru?), a jeśli rzecz nagli jak to było z „Legjonem"
malować wszystko w Wiedniu ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~. Teatr przez to nie stanie
i ~~[illegible]~~ nie straci a nawet częstokroć zyskuje

[illegible]
Dekoracye do „Teatru [illegible]" pisał [illegible]
stary Alexander [illegible] 20 lat i [illegible]
nie w Drezdnie [illegible] tylko portrety.
2ga część dekoracyi do „Jeanty Harrisona" jest mojego
pędzla i malowana [illegible]

bo taki Burghardt i Rothary umieją np. 40
tworzyć efektowne i pomysłowe dekoracye; ale do licha!
czyż my zawsze musimy ogołacać kraj z ropy,
zboża, drzewa, skór, świń a w zamian za to dostawać
figli-migli i cacka z dziurką? czy nie musimy
czyż cacek znieść się a czyż sami wyprodukować?
Możemy tylko nie chcemy, tylko nie pomyślimy
nadtem, żeby tego uniknąć, żeby ile to tylko
w naszej mocy wydając go zmusić grosz do krążenia
w kraju! I nie wyznawajmy się, że — o ile chodzi
n.p. o dekoracye — nie mamy odpowiednich sił.
Kłamstwo! Śp. Spitzier był bardzo tęgim
fachowcem; p. Drabik w Polskim teatrze w War-
szawie jest nim i rozwija znakomitą działalność;
teatr krakowski przy Spitzierze wychował
sobie bardzo zdolnego następcę (w osobie p. Wierciaka) ale gdzie on
ma, jak on może te swoje zdolności rozwinąć, gdy
nie da mu się warsztatu do pracy lub da taki,
że praca w nim jest niemożliwą, a walory arty-
styczne produktu zatracą się w całej pełni

Nic nowego nie przeżył, jeżeli [illegible] nie

będzie [illegible] „nic" [illegible]

70 lat [illegible]

([illegible] i pracy w [illegible]

[illegible] [illegible])

a drugim razem zawód, gdyż dekorator nie może 41
swej pracy skontrolować ani kiedy leży na podłodze (bo nie
ma okolnych galeryj) ani ocenić efektów transparentu (bo nie
może płótna pod światło zawiesić) ani wogóle wpatrzeć się
w całości swego dzieła, bo podłoga malarni (dekoracye rozpina-
je się na płask na podłodze) jest mniejszą niż płótno prospektów!
A tak marnujemy tem lekkomyślniej, że świadomie - nietylko
grosiki wychodzące z kraju ale i talenty, nietylko talenty ale i to
wszystko, co składamy na pojęcie i istoty swojszczyzny i swojs-
kiej kultury, bo obcy malarz, obcy dekorator nie zrozu-
mie i nie da ani naszego pejzażu, ani naszej wsi, ani
„pokoju babuni" naszych dworków i.t.d. i t.d. a przecież zawsze na-
rzuci nam - bez intencyi, mimowolnie - obcy kształt
będący wykwitem obcego świata. Ten podbój naszych ziem
i umysłów +) jest stokroć gorszym od orężnego, ponieważ
wkracza niepostrzeżenie w tysiąckształtnej postaci od ety-
kiety na bibułce poczęwszy na żelazo-betonowych

+) Wojna obecna otworzy, już otworzyła temu podbojowi
ziemie nasze na oścież. Proszę spytać naszych architektów

verte!

i niezbiany, co za orgie sieje na naszych polach gust niemiecki w nagietkach i amarantach wrześniowych. – Odbudowa kraju znajdzie się – wskutek ciężkiej ich finansowej siły – przeważnie w rękach niemieckich, obcych i żydowskich spekulantów a gdzie ci wezmą owę działalność tam malowniczość i charakter ~~naszej~~ wsi polskiej przepadnie. – Ale po coż wychodzić poza obręb Krakowa? Rada jego powzięła uchwałę „strzeżenia polskości Jagiełłowego grodu". Czy nikomu z Rady nie przyszło na myśl, że kolumny z gwoździami i inne „Eisenmanny" wykraczają jawnie przeciw tej uchwale? Czy już w tej Radzie nie ma głowy, coby obmyśliła inny sposób składkowania na piękny cel? – Kiedy na niemieckość i obcość zwyczaju wbijania gwoździ zwróciłem się osobiście przed wnioskodawcą i twórcą moralnym kolumny krakowskiej, cóż mi odpowiedział? „Panu się to nie podoba, bo pan nie lubi legionów". Mam świadka na tę zarówno rzeczową jak typowo krakowską argumentacyę

~~[illegible]~~ch Kamienicach okaleczymy i wyjaławia rodzimość naszego życia, niweluje swoistą naszą odrębność, czyni nas niewolnikami obcych odczuć i przeżyć.

Uważamy to – w pierwszej jednak linii dla podjęcia racjonalnej gospodarki teatrem – należy koniecznie dać mu, choćby przez pół tak doskonałą jak jest drezdeńska, obszerną i wygodną scenę. Obecna na podanym hali naszej przerobić się nie da a to tembardziej, że hala ta i zajęty pod nią grunt powinnaby wystarczać na adaptację i powiększenie liczby i obszerności innych gospodarczych ubikacyj teatru. Projektowano uzyskać ją przez podkopanie się pod Plac św. Ducha z jednej, ku plantom z drugiej strony. Projekt jest discutable; koszt robót podobno mniejszy i dla gminy niezajmujący. Ale jakżeby się w praktyce okazała

korzyść tak uzyskanych przestrzeni? - to pytanie. Powstałe bowiem w ten sposób ubikacye byłyby bądź cobądź kazamatami, niełatwo - przynajmniej od strony Placu św. Ducha - dającemi się wentylować. Przy niedostatecznej wentylacyi nawet betonowane czy asfaltowane kazamaty byłyby wilgotne, - personal by w nich cierpiał, sprzęty butwiały. Niełatwem również byłoby <u>wygodne</u> połączenie ich z budynkiem macierzystym; różnica poziomu ze sceną okazałaby się <u>à la longue</u> niezmiernie dokuczliwą, krążenie utrudnionem, ogrzewanie niedostatecznem, plaga szczurów dzięki bliskości kanałów pewną i t.p., - słowem przygody i trzebaby przed przystąpieniem do robót dobrze się zastanowić i nie robić ich przy zielonym stoliku w Budownictwie miejskiem, gdzie papier napięty na rysownicy wszystko zniesie i nawet w różowem ukaże świetle ale przy projekto-

Nic arbitralne [illegible] [illegible] [illegible]
nia [illegible], [illegible]
zaczętowaniu nie [illegible] [illegible]
krokiet, jako [illegible] – kiedy raz inny byłby [illegible]
zastygującym w [illegible].

Wkoło otuch [illegible] [illegible] [illegible]
„Ocean w [illegible] [illegible]” – [illegible]
lub dowiedzieć [illegible] [illegible] [illegible]
to „do grobu” [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
o [illegible] jako [illegible] [illegible].

„Głowa” [illegible] jest [illegible] „ary” [illegible]
a chce [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
się [illegible] „głowy”

raniu ich i w czasie robót zawzywać ciągle 44
tych ludzi z teatru, których codzienna praktyka i doświadczenie więcej są warte niż „granie Theorie". Tak czy owak projekt podkopania się pod sąsiedni teren przedstawia cały szereg trudności do rozwiązania problemów i może kryć w sobie szereg niespodzianek, za nieprzewidzenie których nie można ostatecznie nikogo obwiniać. Dlatego bodaj że więcej nam – tylko nie u nas gdzie osobiste względy i względziki, ambicje i ambicyjki więcej ważą niż realny, objektywny zysk samejże rzeczy – miałoby wyzyskanie hali maszyn i po nadbudowaniu jej na wysokości dwóch pięter włączenie w korpus macierzystego budynku. Wskutek biegnących w tyle poza teatrem kanałów oraz wjazdu na scenę położenie dobudówki musiałoby nastąpić dopiero na wysokości pierwszego piętra tak jak n.p. macierzysty budynek muzeum XX. Czartoryskich. Tzeny się

z przeciwległą kamienicą, róg ul. św. Jana 45.
i Pijarskiej. Architektoniczne rozwiązanie
tego zadania nie byłoby zbyt trudnem. Jak
te rzeczy dadzą się dokonać z zupełnem za-
dowoleniem wymóg artystycznych może
posłużyć projekt Matejki (w zbiorach Domu
Matejki) zmierzający do organicznego połączenia
Sukiennic z wieżą ratuszową. O ile by to arka-
dowe połączenie było śmiałe i lekkie w li-
njach a spoczywające na arkadach i nad-
budowane nad halą masywne mury dociągnięte
w elewacjach do stylu i charakteru elewacyi
macierzystego budynku, – całość gmachu
prócz malowniczości zyskałaby w dobudówce
estetyczną przeciwwagę zbyt nikłej przedniej
części gmachu kończącego się fatalnym
„Kominem" nadszczenia. Dominanta
tego „Komina" i akcent, który budowli
nadaje jest – powiedzmy otwarcie – szpet-

nym; złagodzić go i sprawić, aby tym akcentem cały gmach się nie kończył może jedynie rozbudowanie nad halą maszyn nowego gmachu i związanie go z resztą półkręgiemi arkadami. Zysk takiej dobudowy – poza konstrukcyjnym wkładem mas, tę dumę i tajemnicę monumentalnej architektury – byłby ogromnym. Halę maszyn możnaby obrócić na stolarnię, nad nią na I. piętrze znalazłaby się sala prób czytanych lub orkiestralnych, dokoła zaś mieściłyby garderoby oraz pokoje pozwalające na należyte pomieszczenie kancelaryi dyrektora, administracyi i sekretaryatu. Tam także znalazłoby się miejsce na salon przyjęć (podczas odwiedzin aktorów przez osoby z poza teatru zwłaszcza w czasie spektaklu) a co ważniejsze na bibliotekę (o której później), kostyumernię, czyli rublarnię (meble stylowe) skład rekwizytów rzadziej używanych,

mieszkanie dozorcy gmachu, czytelnię 47
Stow. artystów, mieszczącą się dziś w antresoli,
laboratorium technicznego inspektora sceny,
poczekalnię dla statystów i kordegardy dla
przesuwaczów kulis i robotników. Wszystkiego
tego brak w teatrze krakowskim albo brak zu-
pełnie albo ma to takie pomieszczenie, że po-
żal się Boże. Tak dobudowany pawilon wyposa-
żony w windy towarowe i osobowe, byłby uzdro-
wieniem teatru krakowskiego, ludzi zużywa-
jących się w nim przedwcześnie i rzeczy niszczeją-
cych przerażająco szybko. – Przejście od pawilonu
do budynku macierzystego wiodłoby na I.
piętrze kurytarzami; na poziomie ulicy
pod arkadą wprost na scenę. Arkada ta
byłaby w czasie deszczu nieocenionym
wprost parasolem w momencie wynosze-
nia ze sceny dekoracyj i ładowania ich
na wozy; nawet bowiem tak projektowany

tu dobudowa nie dałaby jeszcze składu na dekoracye i t.p. - jak to zwykle jest w większości teatrów na świecie - musiałby się mieścić gdzieindziej.

Zwracając pospieszny projekt mam świadomość, że opieram się na rzetelnej kompetencyi; że „Encyklopedya architektury", którą mam za sobą w moich studyach na technice w Gradcu nie uprawnia mię jeszcze do zabierania doradnego głosu w wyższorzędnych zagadnieniach budowlanych; ale wiem również, że jako historyk sztuki mam pojęcie i według znajomości estetycznych walorów architektury a zarazem jakie takie pojęcie o technicznych problemach wogóle a jako od ćwierć wieku codzienny gość w teatrze (dziś nie na widowni) znam piętę achillesową teatru krakowskiego t.j. braki w pomieszczeniu jego części gospodarczych.

Jeśli w zakończeniu dodam, że w sprawie

ogniowego bezpieczeństwa teatru naszego 49.
nie mam nic do nadmienienia prócz dezyderatu
zamiany zgoła przestarzałej kurtyny żelaznej
na elektryczną. Tem wyczerpałem, choć ogólnikowo, bodaj wszystko,
co można i należy o budynku teatralnym po-
wiedzieć.

Dlaczego podjąłem ten niewdzięczny trud, skoro
wytknąć wad budynku albo wcale nie albo nie-
łatwo i nieprędko dadzą się usunąć? Z jednej
strony chodziło mi o poinformowanie z dala
od teatru ~~[illegible]~~ stojącej publiczności,
która ma wymagania ogromne i nieraz przesadne
~~[illegible]~~, gdzie leży
granica wymagań technicznych, jakie teatrowi
krakowskiemu stawiać można; z drugiej o
zreasumowaniu i przypomnieniu zarządowi
Gminy, że to lub tamto zmienić się da i zmie-
nić należy oraz gdzie leżą zasadnicze błędy,
których więcej już razy popełniać nie wolno.

Wszakże prędzej czy później ~~stanie~~ czeka przed gminą zadanie postawienia nowego gmachu dla teatru ludowego; niechże on stanie bez tych błędów, które jak „Fluch der bösen That" wloką się za teatrem Fredry. Sądzę nawet, że należałoby postąpić jeszcze inaczej. Teatr obecny da się znacznie poprawić w swych układach gospodarczych, w swej scenie nie jest już wiele do uratowania. Więc po wprowadzeniu tych zmian, które uczyniłyby warunki pracy w nim znośniejsze, powinno się go obrócić na pomieszczenie teatru ludowego o mniejszym w zasadzie repertuarze i mniej wymagającej publiczności a teatrowi Fredry dać nowy przybytek zbudowany przez fachowca. W tym nowym teatrze możnaby i powinnoby się dać scenę rotacyjną a jeszcze lepiej t. zw. zasuwalną, będącą dziś ostatnim wyrazem urządzenia sceny. Że i w tym dziale mamy doskonałych fachowców dowiodła Warszawa. Obecny techniczny inspektor sceny, art. mal. p. Z. Wierciak, ma gotowe plany racyonalnej sceny rotacyjnej i zasuwalnej

Hrzák pyšný

i niech tylko wojna się skończy a z pewnością
przystąpi do ozdobienia ich drukiem. Wtedy będzie można i powinno się rozpatrzeć rzecz wszechstronnie

+

+ +

Z kolei przyjrzyjmy się jakąż przedstawia administracyjno-finansowa strona teatru krakowskiego dla przedsiębiorcy z jednej, gminy jako właścicielki budynku z drugiej strony? Formułuję to pytanie tak i rozróżniam oba czynniki według stanu jaki istniał przed umiastowieniem teatru, ponieważ — mimo że w zasadzie uważam zasadę zmiany za konieczną — nie wierzę, aby ona była trwałą. Wszystkie dane czerpane z obserwacji ludzi i stosunków przemawiają za tem, że będzie to paro-, conajwyżej kilkuletni eksperyment. <u>Utinam falsus vates sim</u>, — ale takiem jest moje wewnętrzne przeświadczenie i obalić je może jedynie trwały artystyczny i finansowy sukces umiastowionego teatru. Obyż sukces ten zajaśniał w całej pełni! byłoby to z naj-

wielką korzyścią dla literatury i sceny, autorów
i aktorów, dla artystycznej kultury i dla publiczności.

Jeżeli się nie mylę — często cytat z zawod-
nej często pamięci — to nie kto inny jeno Lessing
wyraził się w swej Hamburskiej dramaturgii, że:
„Łatwiej jest Herkulesowi wydrzeć z rąk pałkę niż
bodaj jedno słowo odkraść Szekspirowi". Po dwu-
dziestu prawie latach ciągłego ocierania się o kasy:
dyrektorów, artystów i administracyj twierdzę, że snad-
niej można ściągnąć z palca pierścionek Gygesowi
niż „wymacać" (jest to w tym razie jedyne trafne wy-
rażenie) jakie dochody przynosi antrepryza. Są
jednakże co do tego pewne dane, dalekie od ścisłości
ale umożliwiające snucie wniosków. — Brałem
autorskie tantjemy z sztuki wyprzedanej i z moc-
no „podratowanej" widowni; wiem od Kolegów po
piórze ile oni brali w podobnych lub innych wa-
runkach; wynajmowałem salę teatralną sam
„po cenie kosztu" i płaciłem za nią bez kar;
wynajmowali ją inni również „po cenie kosztu"

i uiszczali od 700 do 800 kor. a nawet więcej; 53
wzamian i to mi jest wiadomem, że strona finansów
teatru zupełnie ~~[illegible]~~ świadomie zaofiarowała gminie
za okres trzymiesięczny po 150 kor. tytułem zwrotu
dziennych kosztów a jakkolwiek oferta ta została
odrzuconą, jest ona przecież znamienną. Przyjąwszy
nawet, że oferent chciał wyzyskać przymusową,
poniekąd sytuację teatru krakowskiego w miesiącach
letnich i że wymawiając się wojną poszedł w propo-
zycji zanadto in minus, to przecie mając w swej
aproksymatywnej kalkulacji do wyboru między
150 a 800 kor. należy się nam trzymać raczej
dolnej limity a przynajmniej jej pobliża i bo-
daj że nie pomylimy się bardzo przyjmując dzienny
koszt sali z światłem i obsługą na 300 kor.

Do tego kosztu dodać należy z kolei dzienny
koszt reprezentacyi t. j. gaż i fen artystów. Tu
znowu staje przed nami Gyges ze swoim czarodziej-
skim pierścionkiem. Ale i tu rąbek tajemnicy
został już poniekąd uchylony. Wszak Rada

miasta przez jednego z swych członków powo- 54.
łanego umyślnie w tym celu do Komisyi i kontrolnej
przeprowadziła w tym kierunku badania. Rezultaty
tych studyów ad usum Rady zdobyte nie są ofi-
cyalnie znane ale znalazły wymowny wyraz
w horrendalnym warunku kontraktu, jaki Rada
po pierwszem sześcioleciu dyrekcyi p. Solskiego
narzuciła przedsiębiorcy, – warunku, który opiewał,
że łączna suma gaż i honoracyi personalu arty-
stycznego nie może wynosić mniej jak 210,000 kor. –
rocznie! Nad moralną i praktyczną wartością tego
warunku zastanowimy się później; na razie poprzestanę
jedynie na wysnuciu z niego wniosku, że w sfe-
rach miarodajnych i kontrolnych zarządu miej-
skiego — jeśli dla okrągłości przyjmiemy 300
reprezentacyj w roku – ustalono ten dzienny koszt
gaż i honoracyj na 700 kor. Gdyby zaś istotnie
było – co jest mocno nieprawdopodobnem – cał-
kowity koszt dzienny teatru krakowskiego wyno-
siłby 1000 kor. Weźmiemy go za podstawę

dochodzimy do wniosku, że wszystko, co w okresie 55.
własnych reprezentacyi wpływa do kasy ponad 1000 Kor.
jest czystym zyskiem antreprysy. Okres wakacyjny
znajduje pokrycie gier letnich w opłacie za salę
przez trupę operową, w subwencyi krajowej i docho-
dzie z garderoby (przynoszącej od 9 do 11 tysięcy koron),
słowem gdyby wszystko obliczyć tak <u>large</u> jak
obliczyłem w poprzedniej kalkulacyi teatr kra-
kowski – dobrze a nawet średnio dobrze prowadzony –
<u>musi przynosić dochody</u>. Przyjmujemy bowiem
tę samą kalkulację <u>large</u> dla wpływów kasowych
(oczywiście mówimy o czasach normalnych a nie wojennych)
t. j. że teatr jest w owych 300 reprezentacyach
własnych w 2/3 wyprzedany a więc daje nie 1800 lecz
1200 Kor. przeciętnie, ~~[illegible]~~ co wówczas odrzuca od
dziennego zysku zaledwo 200 Kor. ale za 300 repre-
zentacyi stanowi to 60,000 Kor. rocznie. Strącimy
z tego jeszcze 20,000 Kor. na kontraktowo zastrze-
żony inwentarz, który przedsiębiorca ma gminie

coroku oddać a otrzymamy jako resztę 56.
wodny zysk równy antrepryzy 40,000 kor. Że obliczenie pozycyjne jest aproksymatywne, wiem. Ale i to wiem, że zgadza się ono przedziwnie z wynikami rzeczywistości. Do innych kieszeni nie zaglądam, nawzajem unikam. Faktem jednak jest, że w czasie wojny, przy bardzo nędznym repertuarze jaki od zgonu Pawlikowskiego teatr miejski uprawia, sześciomiesięczna zaledwo kampania dała tyle zysku, że było z niego pokryć wydatki bieżące oraz odłożyć gotówkę na całkowite pokrycie letnich gaż personalu. Chwała Bogu, że tak jest. Tak być powinno. Jeśli dyrektor teatru — *posito* że nie traktuje finansowej strony z wielkopańską lub marnycielską nonszalancyą — nie robi na nim pieniędzy, jest złym dyrektorem. Coprawda jest jeszcze gorszym jeśli je robi złymi środkami bądź przez nadmierne, ponad siły, oranie aktora, bądź przez wyzysk publiczności t.j. dawanie jej za jej pieniądze artystycznie lichego teatru. Czy wy-

szumny dochodowości teatru umiastowienia się. Sytuacja na tym właśnie punkcie nie zacznie gorzeszyć, to czas dopiero pokaże. Wszak apetyt przychodzi w czasie jadła.

A teraz: jakoż na tej dla przedsiębiorcy dochodowej antreprzyzie wychodzi właścicielka gmachu, gmina? czy tylko z pustymi rękoma czy też z zyskiem a conajmniej stratą? Żadna z tych trzech alternatyw nie odpowiada ściśle rzeczywistości choć pierwsza z nich najbliższą jest prawdy. W ujęciu cyfrowem budżetów gminy przedsiębiorstwo teatru miejskiego zamyka się od szeregu lat deficytem. Według budżetu za czas od 1 lipca 1915 do 30 czerwca 1916 r. dotyczące dane przedstawiają się w sposób następujący:

Wydatki

Dział budż. IV poz. 1. subpoz. 2 } spłata kapitału i % od 4½% pożyczki 300,000 kor. na budowę teatru zaciągniętej w miejsk. Kasie oszczędności na kapitał 3,945·94 na % 11,054·06 kor — 15,000 kor.

Dz. budżetu XI. poz. 1.	Utrzymanie teatru	37,491·00 kr.
Dz. budżetu XI wyd. nadzwycz.	poz 15 do 21 włącznie	3,250·00 kr.
	Suma wszystkich wydatków	55,741·00 kr.

Dochody

Dz. budżetu II. poz. 4., lit. k.	Magazyn teatralny	10.000·00 kr.
Dz. budżetu IV poz. 1. a	Fundusz krajowy na umorzenie pożyczki 300,000 kr. zaciągniętej na budowę teatru	15.000·00 kr.
Dz. budżetu VII poz. 2, f.	za kwiaty do teatru miejskiego	500·00 kr.
Dz. budżetu XI. poz 1 a. i b.	czynsz – 2400 kr. płace personalu 6000 kr.	8.400·00 kr.
	suma wszystkich dochodów	33,900·00 kr.

Z zestawienia dochodów z wydatkami wynika dla gminy na bieżący rok administracyjny deficyt w kwocie 21,841 koron.

Ten cyfrowy deficyt wymaga cyfrowej korekty, którą, naturalnie, należy uwzględnić pominiętą przez drukowany budżet miejski wartość zastrzeżonych

dekoracyi i inwentarza, które przedsiębiorca jest 59
obowiązany oddać każdorocznie gminie za kwotę 20000 kr.
Skoro wprowadzimy tę korekturę faktyczny cyfrowy
deficyt gminy płynący z teatru znaleje do niższej
kwoty 1841 kr.. Już omawiając stronę gospodarczą
naszej sceny zaznaczyłem, że ten inwentarz w warunkach
obecnych przedstawia wartość dość illuzoryczną ale skoro
mamy nań cyfrowo tylko ujmować to musimy go
w obliczenia wprowadzić. Mimo tego pozostaje jeszcze
niewielki ale bądźcobądź deficyt. Paradoksalnie to
brzmi ale każdy zgodzi się ze mną, że deficyt ten
opłaca się, oczywiście jeśli nie będziemy rozpatry-
wali w ramach ogólnego budżetu gminy to jest w
sposób jedynie właściwy. Wszak gospodarka tak rozległa
jaką jest gospodarka każdego municipium nie może
stać na stanowisku owego pana z farsy, który łamie
ręce z rozpaczy, że ma deficyt w lewej kieszeni swych
spodni ale za to w prawej.... zyski. Wykazać działów
budżetu gminnego zamyka się niedoborem i znaj-

duje pokrycie bądź w dochodach rentujących się wła-
snych przedsiębiorstw bądź w podatkach gminnych. Nadto
są pewne publiczne świadczenia gminy wobec mieszkań-
ców, które pociągają za sobą realny wydatek dają realnie
niewidoczne korzyści; wszak nikomu przez myśl nie
przejdzie, aby gmina zamknęła w budżecie bez niedoboru
dział oświaty przedstawiający za rok bieżący n.p. deficyt
1,120,668 koron. Teatr jest pokrewną szkołom
instytucją kulturalno-artystyczną (a przynajmniej
powinien mieć ten charakter) i w regule nie przy-
nosi gminom dochodów. Kraków i co do tego nie
może się żalić; teatr miejski przynosi mu deficyt,
ale któraż gmina nie zgodziłaby się chętnie na
ten śmiesznie mały niedobór 2,000 kor. niespełna
gdyby – tak jak Kraków – miała w teatrze dobrze
(przynajmniej póki był prywatną antrepryzą) płacącego
konsumenta na prąd elektryczny własnego wyrobu
a z 5% opłat od każdego biletu wcale znaczny
zasiłek w połowie na kasę emerytalną artystów

sceny w połowie na wydatki działu Dobro-
czynności publicznej. Zysk na prądzie elektrycznym
zużywanym przez teatr — skoro gmina jest
w stanie c.k. wojskowości i kolei dostarczać kilo-
watgodziny po cenie 12 hal. — ocenić można naj-
mniej na 10-11,000 kor., 5-procentowa opłata od
biletów wynieść musi rocznie od 15 do 18,000. Obie te
pozycye zatem dają łącznie 25 do 30,000 kor. Pierwsza
z nich, za przyd., przewidziana jest budżetem elektrow-
ni, wchodzi w jej kalkulacyę finansową i stanowi stały
i należny zarobek miejskiego zakładu obliczonego na
zyski; druga jednakże — bez teatru — nie istniałaby
a to co miasto łoży na ogólne cele działu Dobroczynności
musiałoby być i tak wydanem i z innych źródeł pokrytem.
W ujęciu cyfrowem zatem teatr krakowski jako
instytucya miejska przynosi gminie ~~[illegible]~~ deficyt
w kwocie zaledwo 2000 kor.; w zestawieniu jednak
rzeczy całej w ramach ogólnej gospodarki finanso-
wej nietylko nie przynosi gminie strat ale zysk

efektywny. Nadto piękna znakomicie majątek gminy a tem samem jej kredyt.

Tak więc czy będziemy wpatrywali finansową dolę przedsiębiorcy teatralnego czy gminy jako właścicielki budynku, musimy dojść do wniosku że teatr – z pożytkiem prowadzony – przynosi piękny dochód i nadal przynosić będzie a to – po umiastowieniu teatru – powinno wyjść na korzyść rzeczy. Żeby jednakże wyszło istotnie na korzyść rzeczy a nie finansów gminy potrzeba dobrej trupy i na jej czele dobrego dyrektora a nadto właściwego repertuaru. Wtedy i wdzięczna publiczność się znajdzie.

II.

Wartość i dobroć teatru zależy przedewszystkiem jeśli nie wyłącznie od ludzi, którzy w nim pracują, — ludzi o szczególnej organizacyi psychicznej. Natura ich jest poniekąd pasożytnicza; intellektualna ich strona tkwi korzeniem w duszy poetów, zewnętrzno-fizyczna karmi się — drogą obserwacyi — „habitusem" bliźnich od żebraka i matołka począwszy na królach i herosach skończywszy zależnie od tego, czem kazał im być autor. Zrozumieć jego myśl i wypowiedzieć ją jego słowami oraz podpatrzeć i skonterfektować życie, oto jest zawodowe pensum aktora. Ale to nie wszystko. Obok wspomnianych względów gra czynnik najważniejszy i decydujący: dusza artysty, która istnieje samodzielnie i rozwija się według praw własnej swej twórczości niepodobnej od każdej innej i tak rozległej jak rozległą jest skala uczuć i przeżyć ludzkich.

A że aktor jest poza teatrem człowiekiem takim
jak każdy inny: chodzi, sypia, zna głód i miłość,
biedę i dostatek, starzeje i stwarzanie się między społeczne
węzły, słowem wszystkie słabości i namiętności,
którymi ludzkość oddycha, wskutek tego „poczucie
życia" jest u niego większe niż u ogółu ludzi nie
wyłączając artystów innych kategoryi a nadto
granica między „obejściem życiowem" realnego prze-
życia i przeżycia w wyobraźni, pomiędzy „Wahrheit"
i „Dichtung" bardziej dla otoczenia i dla niego
samego nieuchwytną niż u innych ludzi.
Stopień uświadomienia u aktora tej granicy
jest różny; im ono jest – przy silnej ale na-
iwnej uczuciowości – mniejsze, tem więcej aktor-
skich walorów posiada dany osobnik i naodwrót.
Przy minimum uświadomienia aktor poddaje
się bez oporu nierealnemu przeżyciu; jak
medyum w hypnotycznym nakazie przestaje
być sobą, setki przeżyć i obserwacyj zazna-

nych w różnych czasach i jak na kliszy fotogra-
ficznej utrwalonych w pamięci oddaje mu się dusz-
łowo do dyspozycji, zlewa – podobnie jak u poety –
w nową, inną, logiczną całość i niby instrument
od kamertonu wziąwszy zasadniczą nutę z tekstu
autora uwewnętrznia się w scenicznej kreacji.
Artystę o takiej organizacji psychicznej zwiemy akto-
rem intuicyjnym; takim był przeznakomity
śp. Roman. Przeciwieństwem jego jest t. zw. „drewno”
to jest aktor, który recytując tekst autora nie za-
pomina ani na chwilę, że wczoraj o tej samej porze
grał w domino a jutro ma schadzkę z mężateczką,
widząc tam oto w trzecim rzędzie krzesł, że choć
dano mu rolę robotnika to on, członek śmietan-
ki towarzyskiej, nie przedzierzgnie się w proletaryu-
na, aktor, którego – choćby najmniejsze – „ja”
nie zna rezygnacji i nie podda się ani autorowi
ani reżyserowi. Ta odporność aktora może mieć
swe źródło zarówno w świadomem przecenianiu

swej osobowości jak i w ogóle zarówno uczucia i wyobraźni. O przyczynie istotnej mówię na w tym razie; taką ona jest czy inną — dany aktor jest i pozostanie „drewnem". Pomiędzy tymi dwiema krańcowościami mieszczą się wszelkie typy dusz aktorskich. Hierarchii ich ani można ani nie należy układać; intuicyjność t.j. niekontrolowana ~~[illegible]~~ wrażliwość i zdolność reprodukowania stanów uczuciowych z jednej, z drugiej strony intellekt, na którym opiera się wszystko to, czego aktor może się „wyuczyć", w sobie „wypracować", układają się w poszczególnych duszach [illegible] tak różnie w każdym wypadku i na ogół biorąc tak kapryśnie, że wszelkie teorje okazują się tu zawodne i do niczego nie prowadzą, a — stwierdzam ~~[illegible]~~ w ~~zasadzie~~ praktyce — Klasyfikowanie aktorów na bohaterów, amantów, naiwne, charakterystyczne i t.d. ma w zasadzie jeszcze mniejszą wartość niż w psychologji podział na temperamenty, nieistniejące zgoła w czystym typie.

Drugim składnikiem duszy aktora jest jego intellekt. Zawód sceniczny sam przez się pociąga za sobą ciągły jego rozwój, jest ustawicznem uzupełnianiem zaniedbań lat szkolnych a nawet braku szkolnego wykształcenia, jest poniekąd ciągłą niesystematyczną ale przymusową lekturą. I tak jak ~~[illegible]~~ każdy człowiek pod wpływem choćby niedobranej ale obfitej lektury nabiera mnóstwo wiadomości mieszczących się niewiadomo kiedy w pamięci całokształt, tak samo aktor obcując ciągle z literaturą i ożywiającymi ją ideami zdobywa w biegiem czasu ogromny zasób wiadomości i najmniejsza pomoc udzielona mu zewnątrz do ich uporządkowania doprowadza intelligencyę jego do rozkwitu, przy którym dalsze samokształcenie się staje się wewnętrzną koniecznością.

Scharakteryzowaliśmy istotę duszy aktorskiej ale roztrząsania nasze nie byłyby zupełne, gdybyśmy nie wzięli pod uwagę „rąbanego czerepu",

w którym ta drama żyje. Czerep ten, fizyczność aktora, jest czynnikiem niezmiernej doniosłości i wchodzi w grę niemal na równi z psychą. Aktor musi być człowiekiem zdrowym i bez widocznego defektu. Piękno twarzy jest rzeczą podrzędną; normalna budowa wielkim atutem. Cechy fizyczne w jednym jakimś kierunku zbyt wybitne, szkodzą. Za wielki nos, nadmiernie rozwinięte szczęki, źle uformowana czaszka, zbyt indywidualny chód a przedewszystkiem głos stanowią ujemne cechy aktora, bo – chyba że wielki talent pozwoli o nich zapomnieć – ograniczają jego uniwersalność. To też wielki los wygrał ten aktor, który ma twarz jak gąbkę a ciało z kauczuku; taki „Kautschukmann" może charakteryzacją i giętkością ciała zrobić z siebie wszystko co zechce i – o ile jest również w dziedzinie wyobraźnio-emocyonalnej naturą bogatą – staje się uniwersalnym.

Nie jest bynajmniej naszym zamiarem pisać wyczerpującego studyum o dramie i sztuce

aktorskiej; uważaliśmy jednak za konieczne dać kilka pobieżnych objaśnień ponieważ bez nich trudno byłoby sformułować to, co musi wiedzieć i nad czem powinien panować dobry dyrektor teatru.

Rola jaką tenże odgrywa w teatrze jest analogiczną do roli dyrygenta wielkiej orkiestry. Analogiczna lecz bezporównania trudniejsza. Tam mając przed sobą partyturę i czytając w niej każdą nutę, znając topograficzne umieszczenie instrumentów i wiedząc gdzie, dokąd ma swą batutę zwrócić i jak nią poruszyć, aby wydobyć taką a nie inną dynamikę tonów i taki a nie inny rytm, dyrygent ma przed sobą wątek znany i pewny, absolutnie posłuszny, absolutnie w poszczególnych wartościach i barwach dźwiękowych zestrojony a to wszystko pozwala mu nad wszystkiem panować i kształtować go tak, aby oddać dokładnie myśl kompozytora lub po-

70 8

został wiernym swej własnej, indywidualnej
bezoś interpretacji. Dyrektor teatru może zaledwo
marzyć o takiem panowaniu nad wszystkiem swej
sztuki. Jeśli jest bardzo inteligentnym i wielkim
w swym zawodzie artystą, oraz przez ciągłe obcowa-
nie z aktorami zna ich i wie, co który z siebie
dać może, wówczas — ale dopiero wówczas —
ma w swej głowie quasi-partyturę, która po-
sługuje mu zarówno przy obsadzie ról jak i kła-
dzeniu reżyserskiego retuszu nad ensemblem.
Takim dyrektorem — o ile jakąś sztuką szczegól-
niej się zainteresował — bywał ś.p. Tadeusz
Pawlikowski, absolwent konserwatoryum,
znakomity teoretyk i krytyk muzyczny. Te
studya fachowe były Mu wielką pomocą
n.p. w obsadzaniu ról. Zdarzało się, żeśmy długo
lub razem sztuki omawiali; gdy przychodziło
do obsady Pawlikowski czytał w skróceniu
kilka scen ważnych dla danej postaci w sztuce

i decydował, komu ją powierzyć. Zapytany
dlaczego obsadza ją Iksem a nie Ypsylonem
oświadczał krótko: „czytając tę rolę słyszę naj-
wyraźniej Iksa”. Rzecz charakterystyczna, że
On danego aktora słyszał a nie widział, powodo-
wał się zatem nie jego exterieurem lecz głosem
to jest tym organem, przez który myśl i uczucie
bezpośrednio się wypowiadają. Tego rodzaju zdolność
jest wrodzonym talentem i nieczęsto się spo-
tyka. Ona sprawiła, że za dyrekcyi Pawlikow-
skiego mogła być w obsadzie ról ludzka stronni-
czość ale błędów nie bywało. Ale i nie to jeszcze
było główną zaletą Pawlikowskiego; obok talentu
trafnej rasowej obsady – opartej bądź co bądź na
eksperymencie – obdarzony był nadto Pawlikow-
ski wprost artystyczną intuicją, do czego dany
wątek – dusza artysty –, dotąd niewyeksploatowa-
ny, użyć się da, jaki jest jego zasób, jak go
zażyć, aby zazwyczaj jemu samemu nieuświa-
domiony wyłonił się z aktora i był on odtąd

72

jak farba potrzebna malarzowi na palecie, farba, o której ani wiedział ani marzył. Tęsamą intuicyą – choć w mniejszym stopniu – obdarzony był Pawlikowski w stosunku do autorów. Kisie-lewskiego „W sieci" w tej formie, w jakiej ją autor stworzył w teatrze, nie byłaby nigdy na żadnej scenie graną, gdyby nie to, że pierwszy dostał ją do rąk Pawlikowski i póty z całą przesubtelną ironią i delikatnością chirurga ma-nipulował duszą autora, aż ten – wściekły na jędrną, ale.... uwiedzony – przyczesał nieco grzywy Pegaza, nagiął do absolutnych wymagań sceny i obdarzył nas jedną z najświetniejszych sztuk polskiego repertuaru ostatnich lat dwudziestu. – Jak Sokrates nazywał siebie akuszerem myśli, tak zaś w wielu razach (Janiszewski, Ronikier, Kawecki) można to samo powiedzieć o Pawlikow-skim w stosunku do sztuk i autorów scenicznych. Dzięki swemu talentowi i artystycznej intuicyi

Pawlikowski „odkrywał" aktorów i autorów a obdarzony wielką zdolnością suggestyi umiał na próbach poddać aktorowi intonacyę i gest ~~a najczęściej był aktorem dla samego siebie.~~ ~~[illegible], który [illegible]~~ ~~intonacya i gest~~, ~~więcej~~ które na odwrót wzniecą w duszy odpowiadające im uczucia i nastroje.

Obraz walorów Pawlikowskiego jako dyrektora teatru nie byłby zupełnym, gdybym tu nie wspomniał o jednem jeszcze. Przed rokiem czy półtora — w każdym razie już w czasie wojny — dał mi Pawlikowski kilka sztuk do zreferowania. Była między nimi jakaś farsa niemiecka, była komedya jakiegoś serbo-bośniackiego autora, typowe pierwociny dramatyczne z begami, haremami i zbójnickim junakiem, była wreszcie sztuka polskiego autora, poety znanego przed laty z greckiego stroju swej liry. Rzecz wierszem, półrealna, półfantastyczna, w dyskretnych tonach, zwiewna, bez żyły dramatycznej

ale tchnąca wielką swoistą poezją. Przeczytałem ją „do poduszki" i odniosłem nazajutrz. Pawlikowski spojrzał na mnie, pokręcił głową i zanim zdążyłem usta otworzyć wręczył mi egzemplarz z powrotem z jednem tylko ironicznie podkreślonem słówkiem: „przeczytaj". Zrobiło mi się jakbym połknął mydło i musiałem rzecz czytać powtórnie. Po należytem jej skrytykowaniu odniosłem sztukę z opinją: „grać". Nie odrzekł na to nic i tyleśmy na razie o tej sztuce powiedzieli sobie nawzajem. Mijały tygodnie, zdrowie dyrektora zaczęło szwankować, teatr utykać; myśl wszystkich — i moja — pochłonięta była wojną. Pewnego wieczoru zachodzę do teatru i zastaję Pawlikowskiego nad Mandragolą Macchiavella. Odłożył egzemplarz, zaczął mnie wypytywać, czy nie mam kogo, coby z włoskiego dobrze przetłumaczył a wreszcie — po dłuższej pauzie — rzekł nagle: „Wiem co? przyjdzie to jednak że grać…" „Macchiavella?" — „Nie, tego —" to mówiąc wskazał na egzemplarz

polskiej sztuki, o której wyżej. I cóż się pokazało? Oto Pawlikowski wahał się i myślał z górą dwa miesiące już nie nad pytaniem, czy ową sztukę grać czy nie lecz nad tem, czy z tytułu swego stanowiska ma prawo eksponować autora na sąd — zawsze płytkiej — teatralnej publiczności; czy — dziś ocenił wysoko poetyckie walory sztuki — wystawieniem jej nie zgotuje autorowi zbyt bolesnych przejść? Z górą dwa miesiące wahał się aż w końcu zdecydował, że nawet osobista klęska autora, prawdopodobna wobec trywialnej bezco- bądź doraźności teatru, byłaby sub specie aeternitatis mniejszem złem niż ukrycie pod korcem jego niezbyt scenicznej ale pięknej koncepcji poetyckiej. Takim był ś.p. Pawlikowski; przytoczyłem tu jeden przykład z Jego zamyśleń nad repertuarem i reżyserją, którymi się powodował, — widzieliśmy bowiem nie tak dawno na scenie krakowskiej przykład wprost przeciwny,

gdzie i krzywda, dla wybitnego skądinąd [illegible] i talentu płynąca — sztuka jego lekkomyślnie na scenę posłana chyba, żeby się na niej... jak długa przewróciła.

Panowanie nad wszystkiemi sztuki teatralnej budzi w pracownikach sceny zaufanie do kierownika i gotowość poddania się jego woli. Władza dyrektora teatru polega w trzech czwartych na tych artystyczno-moralnych arkanach, w jednej ćwierci zaś na fizycznej dyktaturze zasadzającej się na: zupełnej swobodzie angażowania aktora lub nieangażowania go, takiejże swobodzie obsadzania nim sztuk lub nieobsadzania (jestto niemo złagodzonej formy typowe prawo życia i śmierci) i wreszcie prawo — nienajbłahsze! — podwyższania gaży w miarę postępów i rozwoju aktora. Dzieci [illegible] są na punkcie tych trzech resortów władzy dyrektora niesłychanie drażliwe; w nich to znajduje on instrumencik na

czasem niesforny czeladkę, w nich ma całą skalę ostróg i zachęty dla podległego mu persona-lu, na nich wreszcie polega ultima ratio dy-rektora, jeśli w danym razie trzeba aż do niej się uciec. Dyrektor teatru, któremu by władzę niezawisłej decyzji odebrano traci pozory swego wpływu i znaczenia, – a prędzej stoi się państwo z malowanym królem niż teatr z malowanym dyrektorem.

+

+ +

Wszystko powyższe, mimo że dla ilustracji posłużyłem się działalnością Kpt. Pawlikowskiego, jest teorją, – jest alfabetem opisanym tu po to, aby dziś zgrubna wprowadzić czytelnika w niesły-chanie skomplikowany mechanizm teatru i uczynić go nawet dla laika jakotako zrozu-miałym. W nadziei, że mi się to w dostatecznej mierze powiodło przechodzę od teorji do prakty-ki, do oceny teatralnych stosunków

w Krakowie.

Mało który naród ma w swym charakterze tyle warunków, wielekroć predestynacyi do sztuki aktorskiej, co nasz. Żyjemy uczuciem i wyobraźnią a nie jak ludy romańskie lub germańskie refleksyą i rozumem. Naogół też biorąc polak jest wyśmienitym materyałem na aktora a polski aktor kapitalnym artystą; tosamo sprawia, że kunszt jego zasadza się daleko więcej na intuicyi niż mozolnej, żmudnie obmyślanej pracy. Francuz gra nerwami, niemiec mózgiem, polak chwilową inspiracyą; tamci udolnie i względnie bez trudu kreują człowieka stylizowanego, jakiego wymaga repertuar klasyczny, — polak w regule staje wobec zadania stylizacyi bezradny (bo do tego potrzebna refleksya i gruntowne wykształcenie!) ale za to człowiek współczesny na tle dzisiejszego dnia wychodzi w jego interpretacyi z nieporównaną plastyką i prawdą. Krótko mówiąc aktor polski

jest realistą, a ta metoda gry scenicznej wy-
maga (w mniejszym lub większym stopniu)
intuicji i pomysłowości w kombinowaniu
gromadzonych w sobie na zapas obserwacji. Tem
jedynie da się wytłumaczyć, że przy stołecznych
- w Warszawie a po części Lwowie - reszta teatrów
polskich gra co tydzień premjery a czasem dwie
w tygodniu. Żaden aktor zagraniczny prócz tych,
co pracują w prowincjonalnych trupach zmuszonych
przyciągać publikę coraz to innym afiszem, nie
zniósłby tego, nie byłby w stanie co tydzień dawać
nową postać i pracować w tych warunkach, w ja-
kich pracuje n.p. aktor krakowski. Zając ścigany
przez charty ma zaiste więcej wytchnienia niż
artyści naszej sceny. Gdybyśmy nawet przyjęli, że
na kreacje ich składa się w trzech czwartych intu-
icja (co nie odpowiada rzeczywistości) a tylko w jednej
czwartej pomysłowość zastosowania materjału
obserwacyjnego, to i tak - ponieważ najbujniejsza

pomysłowości i pojemności pamięci mają swój kres - zaniedbania ich pracy są potworne! Aktor - jeżeli to jest z korzyścią dla jego artystycznego rozwoju - da z siebie chętnie siódmy pot, pozwoli się bez skargi spalić na ołtarzu sztuki; - wszak to spalanie się jest jego życiem! - ale czy godzi się skazywać go na los ofiarnej żertwy dla .... cosobotniej nowalijki? Teraz dopiero pokazuje się, jak fatalnie zaciążył nad sceną krakowską jeden i to dawny błąd: oddanie jej w ręce aferzysty. Teatr Koźmiana nie znał cotygodniowej premjery; wprowadził ją dopiero p. Glikson. Lat temu trzydzieści z okładem aktor stał u nas niemal poza nawiasem społeczeństwa, dyrektor był faktycznie panem jego życia i śmierci; choćby aktor upadał na nos ze znużenia, to - jako zanawiasowiec życia - nie był zgoła brany w rachuby i orano nim bezwzględnie, codzień do siódmego potu. Ale zło ciągłych premjer nie kończyło się na katordze drużyny artystycznej, odbiło się

i odbić się musiało na teatrze jako takim; przyzwyczaiło publiczność do ciągłej odmiany i nowości. Poczuła się ona nagle w zgoła nieuzasadnionem prawie żądaniu co sobotę nowej sztuki a jeśli jej czasem nie dostała… szemrała. Zło to zakorzeniło się tak głęboko, że pozostało do dziś dnia. Pawlikowskiego tłumaczy w mych oczach też okoliczność, że i On był nawskroś artystą, i dla którego spalanie się było dopiero życiem, więc chwiać się [illegible] i zdawać sobie z niego sprawy nawet od sztuki do sztuki, żeby się wypowiedzieć i liść po liściu przypiąć sobie lauru. A jednak należy tej nawyczce publiczności, temu szczególnemu widowni koniecznie kres położyć. Zmieniły się czasy; społeczne stanowisko aktora podniosło się ogromnie, zaliczono go także do „[illegible] świata" i – nowe mienie – ale tego i owego obchodzi już jego nieodłączny pot wyciskany bez potrzeby. Prawda, że dzięki zawodowej organizacyi (artyści sami) dali początek funduszowi emerytalnemu, który kontynuowany

poparciem gminy i kraju odjęłoby im troskę o niedołężnej starości; prawda że los ~~[illegible]~~ aktora przez umia-stowienie teatru zostałby zapewniony a tem samem los Krakowskiej sceny wogóle, której to reformie należy z żywą radością przyklasnąć; ale równocześnie należy zaznaczyć, że reformy tej póty nie uważamy za zupełną, póki nie zerwie się z nekonym obowiązkiem cotygodniowej premjery. Zwyczaj ten ustać powinien i musi, trzeba tylko zaape-lować do publiczności. Jużci nie w formie Ko-munikatu ani perswazji: wyrzeknijcie się sobotnich nowalijek, bo jest ona katorgą dla aktora, — to byłoby błaganie o litość a tę artysta gardzi, publiczność zaś (tłum) nigdy się na nią nie zdobywa; zaapelować trzeba do publiczności walorami artystycznymi, sprawić, aby garnęła się do teatru nie dla nowej fabuły jeno dla rozkoszy współprzeżywania z aktorem jego scenicznej kre-acji, ceniła kunszt aktora conajmniej tyle,

co sensacyą intrygi w sztuce a rozstudiowanie się o miarę Słowackiego, Fredry, Szekspira lub Moliera - choćby po raz setny - przewyższa ponad zabawowy nieraz lecz pusty i do naszego życia nie przystający paradoks Shaw'a lub bardzo dowcipny ale zgoła bezwartościowe dla nas bon mot paryskiego bulwaru. Wskutek wzrostu Krakowa, nawet po wojnie, gdy nastą-pi depresya gospodarcza, znajdzie się dostateczna ilość ludzi, co teatr wypełnią i sztuk, które tych ludzi przyciągną. Trwała wartość tych ostatnich poręczy zaś ich trwałość w repertuarze, w na-stępstwie czego kreacya aktora będzie żyła dłużej; dłużej będzie żył sam aktor, bo nie będzie się go jak zająca chartami ścigać od soboty do soboty. Zerwanie z demoralizującem teatr i publiczność zwyczajem cotygodniowej premiery jest przy obecnej skali życia Krakowian zupełnie możliwem; ale rózdżki czarodziejskiej, która

by zmiany wprowadzić może i powinna, nie będzie - na Boga! - trzymał w swej hans-wurstowskiej dłoni „Zmyślony Teodor".

Zredukowanie ilości premier w roku nie jest jeszcze wszystkiem, co umiastowienie teatru powinno aktorom przynieść. Mimo że gra ich przeważnie intuicyjna, to przecież nie może pozostawić odłogiem intellektualnej strony swego zawodu. Dla adeptów sceny można z korzyścią prowadzić przy teatrze szkołę dramatyczną z wszystkimi jej pomocniczymi naukami ale artysta wiekiem i talentem dojrzały - choćby w niej wykładali profesorowie Uniwersytetu - do szkoły tej nie pójdzie. Musi i powinien sam się kształcić ale jak i gdzie? Sądzę, że byłby na to jeden tylko sposób. Teatr jest instytucyą kulturalno-artystyczną a przynajmniej powinien nią być. Każda tego rodzaju instytucya musi mieć t. zw. aparat naukowy. Studyum techniczne lub chemia technologiczna mają swoje labo-

ratorya, katedra historji sztuki swój „Gabi-
net“, muzea specyalnie zestawiony [illegible]
wydawnictw i podręczników i t.d., – dla-
czego, pytam, nie ma mieć również swego
aparatu naukowego teatr? Gdzie aktor ma
poznać całość dramatycznej literatury i sztuki
scenicznej? czy ma się ona dla niego kończyć
w ramach tego tylko repertuaru, w którym sam
występował? „Przenigdy!“ – zawołasz czytelniku.
A jednak, u nas przynajmniej, nikt dotąd
nie pomyślał, aby było inaczej, nikt nie pospie-
szył z ułatwieniem aktorowi tego zadania
i licząc na jego intelligencyę i intuicyę skazał
go na błądzenie w tej dziedzinie samopas. Prawda,
że dzięki cotygodniowej premjerze aktor krakow-
ski ma dla siebie niesłychanie mało czasu, tak
mało, że z całkowitą treścią sztuk, w których
sam występuje zaznajamia się w regule
tylko na próbach! – ale i to prawda, że jest

on niesłychanie dbały o swój artyzm i że mimo przepracowania próbami i występami idzie bez szemrania szukać w książkach, rycinach, starych obrazach i t.d. kostyumów, zbroi, fryzury i tysiąca innych rzeczy, będących dlań plastycznem dopełnieniem tekstu lub wskazówek reżysera. Otóż przynajmniej w zakresie podstawowych potrzeb swej sztuki aktor powinien to wszystko mieć pod ręką w teatrze. Nie chodzi o gromadzenie naukowego balastu ale oddanie mu do dyspozycyi czytelni, w którejby znalazł: 1. Pełne wydania klasyków sztuki dramatycznej od tragików greckich do Wyspiańskiego 2. Możliwie zupełny zbiór ~~wszystkich~~ drukiem wydanych polskich utworów scenicznych, 3. dobrą historyę literatury powszechnej oraz monografie o najznakomitszych pisarzach dramatycznych, 4. wyczerpującą historyę literatury polskiej w całokształcie i opracowaniach monograficznych,

5. historyę kultury ludzkości (jeśli nie Lipperta! lecz przystępnie napisaną) oraz monografie z obyczajowości pewnych epok, 6. Kostyumologię ogólną (Racinet'a) a z polskich dzieł: album Ubiorów w Polsce Matejki; Ubiory Walerego Eljasza, Mundury polskie Gembarzewskiego oraz materjał informacyjny dla strojów ludowych (Kłosy, Wędrowiec, Tygodnik, Wieś polska ilustrowana oraz wydawnictwa z etnografii polskiej), 7. dzieła traktujące o przemyśle artystycznym jak stylowe budynki, meble, tkaniny, sprzęty i 8. reprodukcye z najcharakterystyczniejszych rzeźb i portretów wszystkich wielkich epok stylowych ze szczególnem uwzględnieniem Polski, 9. obfity zbiór karykatur wszystkich epok i narodów, 10. Przystępny ale wartościowy podręcznik psychologii ogólnej, nadto monograficzne opracowania poszczególnych najczęstszych affektów ludzkich, 11. dzieła traktujące o mi-

wice, 12. hygiena ogólna, 13. gimnastyka klatki piersiowej i technika oddechu, 14. fizyologia ~~ogólna~~ i hygiena jamy ustnej, gardła, nosa i płuc, 15. podręcznik zasad charakteryzacji napisany przez malarza lub rzeźbiarza, 16. technologia szminek 17. historya teatru w Polsce (Bogusławski, Estreicher, Schnür-Pepłowski, Mecinarski i in., 18. dwa, trzy pisma fachowe (w braku polskich niemieckie i francuzkie), 19. biografie i pamiętniki najznakomitszych tragików i komików.

Tak mniej więcej zestawiona biblioteka obejmująca około 300 dzieł byłaby dostatecznym aparatem naukowym teatru i oddałaby pracownikom sceny nieobliczalne korzyści. Jednorazowy jej koszt – jeśliby zrezygnować z wydań luksusowych – wyniósłby około 4000 koron a kompletowanie i administracya nie pochłaniałaby więcej nad 400-500 kor. rocznie.–

W związku z tem należałoby zaraz gromadzić <u>muzeum teatralne</u>. Niechże ludzie, którzy w naszych oczach i dla nas spalają się codziennie mają prócz doraźnego oklasku tę bezwzględnie słodzącą trudy życia myśl, że <u>non omnes moriantur</u>, że praca ich twórcza przepadająca dla swej doraźności zachowa się choć w ułomkowej formie dla przyszłych pokoleń. Byłoby to mizernem ale bezwzględnie pewnem spłaceniem długu wdzięczności ciążącego przez społeczeństwo wobec aktora a dla tego ostatniego nielada bodźcem moralnym, działającym dyskretnie ale trwale a więc silnie.

Z chwilą kiedy gmina przejmuje teatr na swój rachunek zapewniła byt sceny i aktora a nadto odjęła im troskę o niedołężną starość, – z chwilą gdy w następstwie tego ustanie rabunkowa gospodarka repertuarem i siłami aktorów (cotygodniowe premjery), – gdy temu aktorowi da się do dyspozycji

aparat naukowy a nadto - o ile to jest dla sztuki mimicznej możliwem - zaspokoi się słuszną i chlubną ambicję uwiecznienia ich działalności (w formie muzeum), - z chwilą tą będzie dopiero można naodwrót i aktorowi postawić pewne, wyższe wymagania.

Nie myślę się zapuszczać w szczegóły. Zmieniający się wciąż skład trupy, kierownictwo, repertuar i formy życia nie pozwalają na detalizowanie tych postulatów, które aktorowi można i należy postawić. Ale jeden z czynników teatru jest stałym i niezmiennym; jako taki dopuszcza on zasadnicze traktowanie go.

Powiedzieliśmy wyżej, że aktor polski a wskutek tego i teatr polski jest realistycznym. Jeżeli to leży w istocie naszej rasy i kultury to jest to objawem zdrowym bo naturalnym i chcieć to zmienić znaczyłoby tyleż, co chcieć wierzgać przeciw ościeniowi. Ale zjawiska z najrozmaitszych dziedzin naszego życia zdają się wskazywać

a literatura zaczyna to wprost wyjaśniać;
że rasowo i kulturalnie zaczynamy dojrzewać,
że rządzenie się impulsami i wyobraźnią słabnie
w nas a pierwiastki rozumowo-refleksyjne zwolna
dochodzą do głosu. Po dziesiątkach stu przeszło lat
i za wiek cały starczących dwu lat ostatnich,
po przebudzeniu naszego życia narodowego, które
w tej czy innej formie nastąpić musi, zmiana ta
wystąpi z całą siłą. Przestaniemy – opanowani
dotąd chorobliwie przez literaturę – życie swe prze-
żywać w wyobraźni, brać słowo za czyn, sen za
rzeczywistość; wszystko wskazuje na to, że zrealistycz-
niejemy, zaczniemy liczyć się z faktami, trzeźwo
myśleć, realnie działać a wtedy w życiu codziennem
skończy się pusty frazes a „literatura" przestanie
być naszym pseudo-czynem i pseudo-życiem i sta-
nie się – jak u innych narodów – tem, czem być po-
winna: jedynie wykładnikiem umysło-
wych i uczuciowych zasobów narodu podobnie
jak nim jest banknot dla złota ukrytego

w piwnicach banku państwa. Ta zmiana wyczuwalna już w umysłach i sercach dzisiejszego pokolenia strąci literaturę z piedestału „władczyni" narodu a w rekompensacie za tę degradację przyniesie wzrost jej formalnej strony. Należy oczekiwać, że forma — w najszerszem znaczeniu tego wyrazu — dojdzie w niej do głosu. Nie znaczy to, aby idea miała zniknąć dla słowa jeno znaczy, że słowo (wogóle forma) będzie cenione narówni z ideą (kultura sztuki polega na doskonaleniu jej formy!). Nie jest to mało jeśli zważymy, że słownictwo tworzy język a język — podobnie jak ziemia dla kultury materjalnej — jest warsztatem pracy dla całej kultury duchowej; należy to już dziś do aksjomatów psychologji i pedagogji. Naród zatem, który usilnie kształci swój język kształci tem samem swego ducha. Stałą katedrą wzorowego i pięknego języka jest każda narodowa scena. I oto po przydługiem rozumowaniu dochodzimy do

postulatu: teatr powinien być szkołą i praktyczną akademją języka.

Na scenie rozbrzmiewają zawsze dwa języki: autora i aktora. Za pierwszy – w sztukach oryginalnych – odpowiada poeta; w przekładach dyrekcya, od której zależy wybór tłomacza. Język autora znajduje kontrolę w nim samym; talent podsuwa mu tworzywo jego sztuki; artyzm nakazuje wybrać z niego najodpowiedniejszy dla treści i najszlachetniejszy w brzmieniu wątek. Gorzej jest z przekładami. Z własnego doświadczenia wiem, że nawet za dyrekcyi Pawlikowskiego – wskutek nagłej i nieprzewidzianej zmiany repertuaru – szła sztuka („Dolly") w przekładzie, dokonanym w ciągu niespełna doby! Co przekład ten jednoaktowej sztuki był literacko wart, niech to lepiej pozostanie tajemnicą grzechów mojej młodości. Inaczej znów rzecz się miała z Hamsuna „W szponach życia". Pawlikowski

Do postulatu: teatr winien być szkołą

otrzymał przekład z Kijowa, który <u>sam już</u>
<u>przeszedł przez scenę</u>. Przyjrzawszy się mu bliżej
począł go sam retuszować a potem mnie zlecił
tę robotę. Kosztowało mnie to miesiąc usilnej pracy.
W ciągu niej pokazało się, że trzeba było rzecz porównać
z oryginałem względnie wzorowym jak zawsze
przekładem niemieckim i na jego podstawie
przetłumaczyć sztukę zupełnie na nowo. Zbyteczna
dodawać, że przekład teatru Kijowskiego, dokonany
z przekładu rosyjskiego, był niedołężny nietylko
formalnie ale co zdanie wypaczał myśl Ham-
suna. Te dwa przykłady, które czerpię z własnego
doświadczenia, każą mi wnioskować, że nie należą-
ły one do wyjątków, że teatry polskie – nie wyłącza-
jąc krakowskiego za jego najlepszej dyrekcji –
posługują się lichymi tłumaczeniami! To objęcie
teatru w zarząd gminy powinno to absolutnie
usunąć a to z dwóch powodów: 1° nie wolno pozwa-
lać rozbrzmiewać ze sceny źle bo ani celowo

ani artystycznie użytecznemu słowu i 2° nie
wolno dla ogólnej ekonomiki pracy [illegible]
w narodzie tworzyć dla doraźnych potrzeb teatru
doraźnych tłumaczeń, które nie mają trwałej
wartości. Gdzież są te dziesiątki i setki przekładów
sztuk z obcego repertuaru, które przez lat sto odegrały
polskie teatry? Nawet przekłady wykonane dla
dyrekcji Koźmiana przepadły dla polskiego
dorobku literackiego i chcąc je dziś grać — co-
najmniej w 80% — trzebaby je tłumaczyć na-
nowo. Temu marnotrawstwu czasu i pracy
może zapobiedz jedynie zasada powierzania
wielkich przekładów dla miejskiego teatru
w Krakowie fachowym siłom literackim.
Nieco wyższe honoraria znalazłyby rekompen-
satę w jakości produktu a nawet w pewnej
opłacie za administrację tymi przekładami,
którą kancelarya teatru mogłaby przejąć
na siebie.

Prócz języka autora i słowa na rozbrzmie-
wa ze sceny język aktora, jego żywe słowo. Tu
maksimum żądań jeszcze nie jest za wiele i scena
krakowska wymaga na tym punkcie reformy.
Jakkolwiek Kraków mówi może najlepszym języ-
kiem w Polsce i nie ma przywar dyalektu war-
szawskiego, lwowskiego, wileńskiego lub -
z ciągłego używania niemczyzny pochodzącej -
szypliwości dyalektu poznańskiego, przecież
- rzecz szczególna - scena krakowska nie odzna-
czała się nigdy wzorową, starannie opracowaną
dykcyą. Aktor krakowski - mówię tu o ostatnich
trzydziestu latach - wypowiada swe kwestye
zadowalniająco i zazwyczaj bez uszczerbku dla
treści ale nie miał i dotąd nie ma tego pietyz-
mu dla dźwiękowej formy żywego słowa, jakim
długie lata wyróżniały warszawskie Rozmaitości
a i dziś jeszcze tryska przez usta „starej gwardyi”.
Jakiż rozkosz, poprostu rozkosz, stanowi słuchać

Frenkla czy to będzie Cyrano de Bergerac
czy dyrektor Strzese z „Porwania Sabinek"!
Każda kwestya wydłużona z jego ust jest muzyką
czarującą zarówno w szepcie jak okrzyku i —
jeśli jest długą — sprawia wrażenie jakiejś
świeckiej melodyi Gregoryańskiej, którą dyktuje
słuchaczom się bez względu na treść tekstu. Nie-
mniej cenną choć już nie tak krystaliczną dyk-
cyę mieli lub mają: Leszczyński, Rapacki,
Ludwig, Marcello-Palińska i inni a całość
zespołu stała zawsze nie o wiele niżej od
nich. Warszawa miała wzorową dykcyę w trady-
cyi, — Kraków tej tradycyi nigdy nie miał. Zja-
wiska tego nie umiem sobie należycie wytłuma-
czyć. Przypuszczam, że rzecz polegała na różnicy
stanowiska języka w życiu Warszawy (Królestwa)
i Krakowa (Galicyi). Tu cieszył się on — ze
względów przedkonstytucyjnych względną — swobodą,
tam był w szkole i wszędzie prześladowanym.
Nie przesady tu chyba, jeśli ten pietyzm

dla języka na scenie warszawskiej położy na karb zbytnich napisów: „zdieś wospreščajetsa gawarit' pa polski". Dzięki barbarzyńskim Hurków i Apuchtinów język polski stał się w świadomości narodu idealnym fundamentem skarbu narodowego i jako taki znalazł ową świętynię w teatrze. Ale smutnie by to świadczyło, gdyby trzeba aż nahajki, by wpoić w nas ukochanie tego brylantu, perły, gemmy, cudu jakim jest nasz język. Trzeba zatem i bez nahajki postawić jako bezwzględny postulat dla teatru polskiego, krakowskiego przedewszystkiem, udoskonalenie techniki żywego słowa. Zadowalająca poprawność jest tu stanowczo za mała.

Jak tej zmiany dokonać? W dojrzałych, dziś czynnych aktorach możnaby ją częściowo tylko osięgnąć zmuszając ich do staranniejszej pracy nad dykcją przez skrzętnie dobrany repertuar. Jeśli przejrzymy go w Krakowie za ostatnich 5 lat,

to przekonamy się, że z ogólnej liczby reprezen-
tacyi (wznowień nie licząc) przypada 60% na
farsy lub komedye od farsy stojące „lekkie" ko-
medye; reszta — prócz Judasza z Kariothu
Rostworowskiego, trylogii Rydla, Szlakiem legio-
nów Mostkina, jednej sztuki Staffa, Syrokomli
i Szymonowicza a z obcych „Świętego źródła" i „Wspo-
nach życia" — nie wybiegała ponad szarzyzny co-
dzienności a tem samem mogła się obyć językiem
codziennym, mniej wszystkim, porozumiewawczym
a nie lub mało artystycznym. Czy w takim języ-
ku wyraz jakiś domówi się czy nie domówi;
czy połknie się spółgłoskę — choćby dającą barwę
całemu wyrazowi — czy się jej nie połknie, czy
słuchacz straci jeden lub dwa wyrazy i jedno lub
dwa zdania, to to ani zasadniczo bzdurstwa fa-
buły ani nie uczyni akcyi niezrozumiałą.
A tak ani aktor potrzebuje się wysilać, ani słuchacz
wysiłku tego od niego żądać; tamten powiedział

swoje odmiechcenia, ten odmiechcenia wysłuchał, potem obaj ziewnęli i poszli spać. W tych warunkach scena nigdy nie wykultywuje pięknego żywego słowa, któremu służyć powinna. Sprawić to może jedynie znaczne podniesienie repertuaru, skierowanie go stopniowo ku klasycyzmowi (Fredro, Słowacki; Faleński; Norwid – Szekspir, Molier, Calderon – Goethe, Schiller, Grillparzer – nawet Corneille i Racin) z uwagi tego, o ile – dla prądów wyżej zaznaczonych – znajdzie się u naszych twórcach więcej miejsca na stylizowanego człowieka i stylizowane życie i na zaznaczanie różnicy między sztuką a życiem. Tylko wielki repertuar wymagający kryształowego wygłoszenia, może zmusić a więc nauczyć aktora dykcji. Jużci nie można prowadzić teatru więcej na koturnie ani jechać wiernem od Września do Czerwca (przynajmniej póki nie dojdziemy do specjalizacji scen) ale trzeba tego wiersza czy piękniejszej nieraz

od niego przy dać tyle, aby aktor nań-
wyżył się na nich układać wzorowo i wiernie i
pozę. Podziwiamy malarską scenografię
Stanisławskiego w pejzażach, Velasqueza
w portretach; ale zanim zaczęli oni „scenografo-
wać" pierwszy miał za sobą niesłychanie szcze-
gółowe studya z natury, w których na wzór botanika
wykreślał użyłkowanie liści, - drugi swego Agua-
dora i uliczną straganiarkę z tysiącem zmarsz-
czek na twarzy i przesłonionym światłocieniem.
Kto tak potrafi malować temu wolno i też
może przerzucić się potem do malarskiej sceno-
grafii; kto pod względem formy wypowie wzorowo
piękny tekst nie uroniwszy z niego półnutki i
półdźwięku, ten może potem bez szkody grać
nawet w farsie i jak Stróże Frenkla czarować
dykcją i głosem. Przecież w odwrotnym porządku
pomyśleć się nie da. Zmiana zatem w dykcji
dziś fungującej trupy krakowskiej dałaby się

przeprowadzić częściowo jedynie i zwolna. Inna rzecz z siłami niedojrzałymi, pragnącymi dopiero wystąpić na scenę. Te siły odrazu – jak malarz przez akt akademicki – muszą przejść i trzymać się przeważnie repertuaru klasycznego a jak to każdy z adeptów sprowadzić, aby nie popadły w akademizm, w patos i koturn, a zarazem nie straciły giętkości i grały a nie deklamowały – to jest rzecz inna, wymagająca osobnego studyum i dlatego pomijam tu rozwinięcie tej myśli.

Jeszcze jest jedna rzecz, której aktor polski wogóle za mało poświęca uwagi a która wchodzi tak ściśle w jego kreacyę, jak w niby opływająca ją atmosfera powietrzna a jest nią umiejętność słuchania na scenie swych partnerów, reagowania na toczący się dyalog, sztuka wymownego, mimikę i dyskretnym gestem ożywionego milczenia. W zasadzie nie należy to do najtrudniejszych zadań sztuki aktorskiej

i nie jest niemy na innych scenach ale jest niemy na scenie krakowskiej. I znowu powodów tego stanu rzeczy musimy szukać w osobliwej premjerze i okoliczności, że artyści grający role drugo i trzecioplanowe absolutnie nie mogą zapoznać się z treścią całej sztuki, w której występują, bo jest jej jeden tylko egzemplarz a ten musi być po próbach i studyach reżysera wypożyczony osobną drogą, conajwyżej tylko artystom grającym role główne. Wskutek tego reszta zespołu gra <u>à vista</u>. Jeżeli sytuacya jest interesująca w nastroju a padające słowa pełne wagi - wówczas nawet w grze <u>à vista</u> aktor drugoplanowy wie co robić i jak słuchać. Ale wymagać od niego, aby reagował mimiką nadzwyczajną, który formą i treścią jest wierutną sieczką, byłoby istotnie wymagać od niego za wiele. I w tej tedy kwestyi wyłania znowu jak wszystko z worka stary lub marny repertuar

+

+ +

Co do dyrektorów teatru Kraków widział na tem stanowisku trzech zawodowych aktorów i dwóch miłośników sztuki teatralnej. To co nastąpiło po zgonie Pawlikowskiego jest dla sztuki szkodą bezwartościowem powtórzeniem a tymczasowy kierownik ofiarnym krokiem jego jedynie

Pomijając pamiętne zmieniające się kolejno dyrekcye nie myślę się zapuszczać w zadaleko idące wywody. Konstatuję jedynie, że p. Glikson był sztuki teatralnej wielkim miłośnikiem a p. Kotarbiński dzięki umiarkowaniu i równowadze między stronnictwami literackiemi i aktorskiemi prowadził teatr na ogół poprawnie i mimo, że artystyczną stronę teatru ujmował – *lachons le mot* – banalnie położył wielkie zasługi przez śmiałe sięgnięcie po Słowackiego a nawet Krasińskiego, nadto miał szczęście, że na okres jego kadencji przypadło wystawienie „Wesela"

i „Wyzwolenia" i wogóle wznowioną twórczość Wyspiańskiego. Że mimo iż był aktorem nie poszedł w repertuarze w jednostronność zawdzięczał to wyjątkowej ~~kulturze literackiej mimo iż~~ nie jego indywidualność aktorska kulturze literackiej, dzięki czemu nie był zjadaczem ról, nie przykrawał repertuaru dla własnego aktorskiego bukietu, nie przysłaniał sobą, nie wyjaławiał i nie wciskał w hiszpańskie buty indywidualności innych pracowników sceny. A u dyrektora teatru, który jest zarazem znakomitym aktorem nietrudno o jedno, o drugie i o trzecie. Typowym tego przykładem Wedekind będący na dobitek i autorem sceniczn. nym o bardzo zdecydowanej indywidualności. Gdziekolwiek był wszędzie jemu było źle z kolegami a kolegom z nim. Liczono się z tem, że także w nim pra aktorem wybitny, nawet bardzo wybitny choć jednostronny autor, że sztuki jego wprowadzone przez jakoby przez człowieka

trupy były zawsze sensacyą i nęciła przy-
rytm dla publiczności i dałyż mimo tej siły, przy-
tłaczającej drugich mógł czas dłuższy mieścić się
w ramach teatru i ram tych nie rozsadzać.
Z chwilą jednak kiedy się wzrósł i jako aktor i
przedewszystkiem jako autor tarcia zakulisowe
i nacisk na otoczenie stał się tak niezmożonym,
że rzecz musiała przybrać inne formy i dziś We-
dekind gra swoje sztuki i w swoich sztukach ale
we własnym teatrze, do którego jeden odłam pu-
bliczności chodzi dla Wedekinda, drugi dla.... skan-
dalu. Duże i bogate miasto może zmieścić i utrzy-
mać teatr o ekskluzywnym repertuarze a but
hiszpański Wedekinda, który on nakłada swej
trupie może być dla takiego właśnie ekskluzyw-
nego ~~teatru~~ repertuaru nawet korzystnym.
Ale teatr o repertuarze wszechstronnym, jakim
powinien być teatr krakowski nie mógłby
bez szkody zmieścić Wedekinda; cało też jego

wszyscie, że – jak wspominałem – indywidualność aktorska p. Kotarbińskiego nie miała w sobie nic z fanatyzmu a o jego repertuarze decydowała nawskroś literacka kultura.

Co do trzeciego aktora a zarazem dyrektora teatru krakowskiego to zbyt żywo i na trwałe zachowujemy go wszyscy w pamięci, aby trzeba się tu nad jego rządami szerzej rozwodzić. Kadencya jego pozostanie na zawsze zapisaną złotymi głoskami w dziejach sceny naszej zarówno przez podniesienie frekwencyi i rentowności instytucyi jak dla kolosalnej, bezprzykładnej pracowitości oraz szeregu niezrównanych, olśniewających prawdą i głębią psychologii kreacyi p. Solskiego.

Wielkie zalety teatru krakowskiego pod rządami dwóch z rzędu aktorów zawodowych nie zastąpiły mimo wszystko teatru Koźmiana i teatru Pawlikowskiego. Śmiałość inicyatywy, bardzo wysoka, imponująco wysoka kultura

ogólna i artystyczna, jasno ujęty, z pełnem
poczuciem odpowiedzialności i konsekwentnie
przeprowadzony program, wychowanie szeregu
znakomitych aktorów i aktorek, usilne poparcie
oryginalnego polskiego repertuaru, nieocenione
zawsze wskazówki reżyserskie, wpojenie w drużynę
artystyczną, że teatr to nie przedsiębiorstwo lecz
świątynia ~~[illegible]~~ a aktor nie linoskok lecz
kapłan — oto w kilku zdaniach ten dorobek,
jaki dla Krakowa i sceny polskiej zdobyli: My-
śląc o ich teatrze, zwłaszcza o teatrze z przed
lat dziesięciu, trudno — trawestując westchnienia
Byrona — nie zawołać:

„Kiedyż się zjawi Pawlikowski drugi?".

Bo że w osobie obecnego kierownika się nie
zjawił — to pewna. Obejmując swe stanowisko
w tych warunkach, w jakich je ~~objął~~ mógł
z góry powitać swych artystycznych pracowników
słowami: <u>avete, morituri vos salutat</u>.

Nad takimi i w cyrkach Nerona nie zżymano się. Należałoby więc pominąć milczeniem jego dotychczasową działalność (z której te piszemy w Maju 1916 r), – nie pominiemy jej jednakże, bo znajdziemy w niej ilustrację ~~wpływów~~ wpływów potrzebnych, które się już zaznaczyły i które przy zmienionych w kierunku biurokratycznym warunkach ~~sceny~~ sceny krakowskiej w niedalekiej przyszłości jeszcze silniej zaznaczyć się nie omieszkają.

1º. Dyrektor teatru (a dotychczas tymczasowy kierownik), który powołuje do swego boku na współpracownika gorszego od siebie dramaturga a zarazem dyrektora drugiego w mieście teatru i (przynajmniej w pierwszych miesiącach objęcia rządów) powierza mu dobór i układ repertuaru a potem trud czytania i kwalifikowania sztuk rozdziela między reżyserów. Składa ipso facto dowód, że wyrzeka się a względnie nie ma żadnego programu artystycznego a chociażby tylko zgodnego.

110
48

2º Kompletny brak oryentacyi w obsadzie ról. – Dowodem „Rozstaje" Krzyżanowskiego, którychby gorzej i nieodpowiedniej trudno byłoby obsadzić. Usprawiedliwić tego nie można zmęczonym stanem trupy; na należyte obsadzanie „Rozstajów" trupa ta w zupełności wystarczała. Od tego kieruje się teatrem, aby do reprezentacyi dopuszczać tylko te sztuki, które daną trupą obsadzić się dadzą. – Podobnym faux pas każącym absolutnie wnioskować o wpływach czynników zgoła nieodpowiedzialnych było powierzenie w Gromiwoi głównej roli aktorce teatru ludowego mimo, że rolę tę kreowała i świetnie grała aktorka własnej trupy.

3º Powierzenie na scenę „Troilusa i Kressydy" zgoła nieumiejętnie przykrojonych do sceny, – błąd zarówno literacki jak i inscenizatorski. A przecież codziennym niemal gościem za kulisami jest były pracownik krakowskiej

sceny i wybitny autor, który z śp. Pawli-kowskim opracowywał dla sceny dziś utwór Szekspira przez dwa lata!

4º Dziwne zaiste - znów chyba tylko z cudzego podszeptu - postawienie sprawy tantyem autor-skich i zniżenie jej z przyjętej dotąd 10-procento-wej normy na 5% od dochodu brutto. Zmianę tę uzasadniała Kancelarya niestety dziecinnie co raczej nieprzyzwoicie bo opierała na suppozy-cji, że autorzy nie umieją nawet do trzech poli-czyć. Tłomaczono im mianowicie w admini-stracji, że wobec zniżonych do połowy cen w teatrze musiano w tymczasowym stosunku obniżyć gaże a więc i tantyemy. Tłomaczenie to opierało się na trzech faktach: 1º ceny wstępu nie były ani przez jeden tydzień zniżone do faktycznej po-łowy cen przedwojennych, 2º gaże - dopóki artyści grali na dniówki - były *de facto* wyższe niż kiedyindziej i 3º 5% od dochodu brutto

z widowni o cenach przepołowionych zła-
nosi nie połowę lecz ćwierć tantyemy nor-
malnych. Uwidocznia to nader prosty rachunek;
przyjmując, że przy pełnych cenach zala wiezie
2000 koron a przy przepołowionych 1000 kor. —
przypada dla autorów ~~u pierwszym~~ według dawnej
normy (10%) 200 kor., przy obecnie stosowanej
(5%) 50 kor. Dlaczego dwakroć gorzej ~~ma~~ odaktora być
— caeteris paribus — traktowany autor, bez które-
go tantem nie miałby wogóle cograć, to już jest
tajemnicą ściśle krakowskich poglądów. Nie stara-
jąc się jej odsłonić poprzestajemy na skonstatowa-
niu wiele znaczącego objawu, iż administracya
instytucyi — niewiadomo pod czyją egidą pozosta-
jąca: biurokratycznej gminy czy nie dbającego o
tantyemy poety? — operuje w sytuacji tak
dbałego o dochody rachmistrza, że jego „prze-
połowienie" równa się „ćwiertowaniu". Stano-
wisko tej administracyi jest o tyle w porządku,

że zgadza się z jej poglądami streszczając się w stosunku do swojskich autorów w jednem lapidarnem zdaniu: „uwierzcie, my się bez was całkiem obejdzie"

5-to Repertuar okresu prowizorycznym był już nie liczny ale tak zły, że tylko bardzo niewybredna publiczność mogła go znieść a tylko bardzo rzadki teatr uprawiać. Ale o repertuarze w następnym rozdziale.

Skonstatowaliśmy, że obecne kierownictwo teatru nie ma własnego programu artystycznego a choćby tylko oportunistycznego, że zbywa mu na znajomości duszy aktorskiej i materiału trupy jaką rozporządza, że dopuszcza do reprezentacyi sztuki, które źle przykrojono do sceny lub takie, które tylko lekkomyślność mogła wziąć w swój repertuar, że nie zdradza – jak dotąd – żadnego wysiłku do przyciągnięcia do teatru polskich autorów owszem przeciwnie postępuje

114
52

z nimi tak chwiejnie a nawet nieprzyzwoicie, że cały szereg autorów złożone już sztuki swoje cofnął, że wreszcie dopuścił na deski teatru Fredry względnie Słowackiego utwory nikczemnie wprost trzebione, — skonstatować również należy i okoliczności względnie łagodzące. Pominąwszy kwestyę sił fizycznych i zdrowia nie można ani na chwilę zapomnieć, że objęcie stanowiska tak wysoce odpowiedzialnego i trudnego zaskoczyło dzisiejszego kierownika nagle, że przyszło mu z dziś na jutro podjąć pracę, której zdawna w studyach swych i rozmyślaniach nie brał w rachuby, że pracę tę podjął w momencie „płynności" trupy, płynności, która wytworzyła granie przez się nadziały oraz obecności kilku artystów z Warszawy zaskoczonych u nas wojną, że wreszcie gmina od lat paru nosząca się z zamiarem umiastowienia sceny nie wyszła sama – przynajmniej zrazu – z sprawy tej jasno i przyczyniła się mimowoli do pogorszenia wszystkich ujemnych stron powo-

żyserem. Przyznaję mu okoliczności, które dla każdego bezstronnego oczywiście wiele ważą, każą o tyle właśnie złagodzić sąd potępiający dotychczasową pracę kierownika krakowskiej sceny. Być może i bodaj się to zmieniło! ale czy się zmieni? – śmiem wątpić. Poza wykazanymi bowiem ujemnymi stronami dotychczasowego kierownictwa, których źródłem brak silnej indywidualności i wskutek oparcia się nieodpowiedzialnym podszeptom postronnym, wchodzą nadto w grę rozmaite imponderabilia, tkwiące w samym fakcie zależności sprawy teatru i ingerencji gminy. W teoryi jest ona osobą prawną, w praktyce są to ludzie najrozmaitszych zawodów i dzieci, nie mających w regule nic ze sztuką wspólnego. Wpływ tych ludzi – ~~bodaj~~ dziś już widoczny – prędzej lub później zaciąży na teatrze ujemnie. Ambicye osobiste, czysto małostkowe przyjdą do głosu. Ten zeckce –

dla urzeczywistnienia swej pomysłowości – przerobić dzisiejszą scenę na rotacyjną, tamten wprowadzić na repertuar sztukę tego „Gucia, co to pisze lepsze rzeczy niż „Sforacki" chociaby tym Guciem był syn lub krewniak, ów przyjaciel nadobnej naiwnej, że będzie angażowaną a gdy tego – bez trudu – dopnie, że będzie tę a tę rolę kreować; inny jeszcze weźmie sobie za punkt honoru zasiadać w Komisyi teatralnej i nic w niej ale to absolutnie nic nie robić, jeszcze inny wreszcie poruszy niebo i ziemię i będzie się bił w piersi, iż Kraków musi mieć operetkę lub balet a wszystkie te bobrowania dookoła teatru uwieńczy stała tendencya – znak apetyt przychodzi podczas jedzenia – ażeby takimi sztukami i takiemi środkami, chociaby pół – lub zupełną pornografię przyciągać publiczność do teatru a grosz do kasy, z którem teatr powinien wydymać jak w bajce aż pęk-

dla

nań z synkiem i osłem na targ, teatr będzie pełny, bo tłum go zawsze wypełni, kasa również, aktor syty i z emeryturą wyjść pokorny a rozpasana na kinematografach publiczność, — nawet dodać nasza, krakowska publiczność, — położy uszy po sobie i po-czuje, o Boże! jakie poczucie — słowem nastąpi żadnem „Quos ego....!" nie zamącona, rechotem żab z błotka rozśpiewana sielanka arkadyj-ska, w której wszystko będzie tylko .... sztukę dyabli wezmą! Obserwacya nie pesymizm dyktuje mi słowa powyższe, obserwacya i świadomość, że te imponderabilia — co za iście Shaw'ow-ski paradoks! — zaciężą na kierowniku, jeśli będzie ciężkiem piwem a nie wytworną indywidu-alnością i na teatrze, jeśli popłynie nie pod sztandarem sztuki lecz nadętym żaglem biu-rokracyi. Do czego zaś zdolną jest ona niech posłuży mały fakt, brzmiący zgoła nieprawdo-podobnie. Oto pewnego pięknego dnia zażą-dano ze sfer magistracko-teatralnych (bo tak

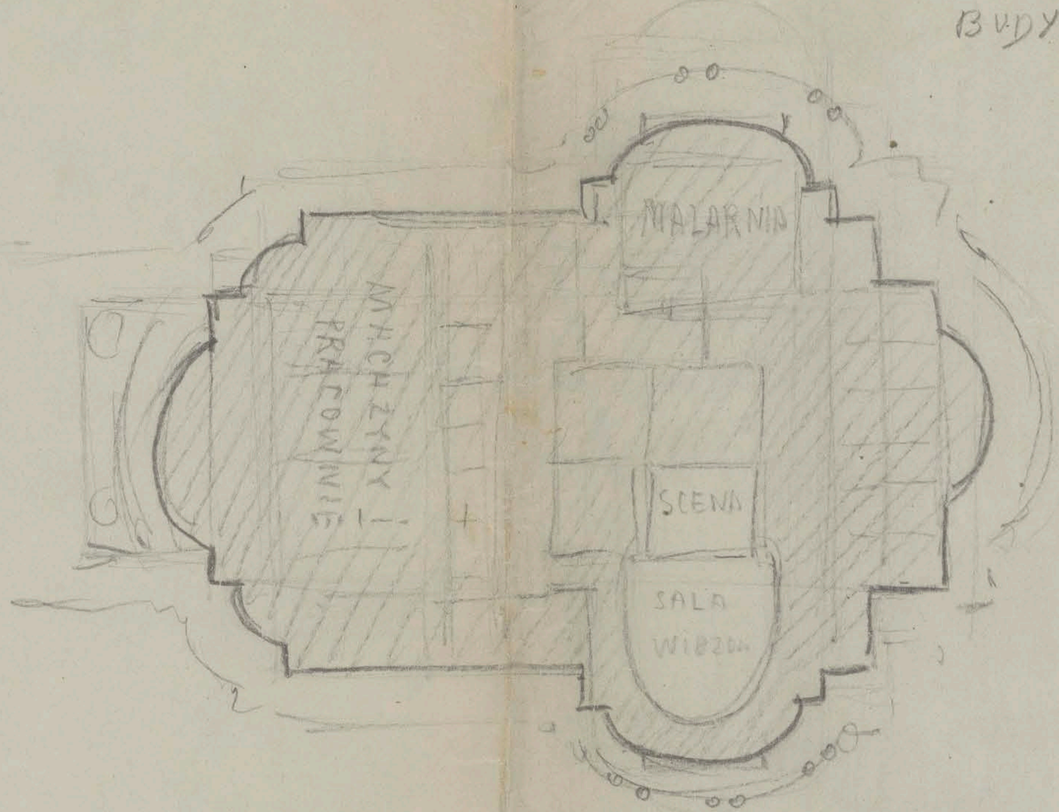
118
58

przyjdzie je wkrótce nazywać), ażeby miejski Zakład wychowawczy dla osieroconych chłopców udzielił teatrowi swych wychowanków na statystów!! Chwila zastanowienia wystarcza, aby dojrzeć całą __potworność__ podobnego pomysłu. A jednak pomysł taki był a zrodził się i przyszedł do głosu dnia 26 Marca 1916 r. i gdyby nie opór nadradcy magistratu, mądrego i zacnego kierownika Wydziału dobroczynności, bylibyśmy oglądali, jakto chłopcy matki i ojca pozbawieni uczą się pracy zarobkowej i zaprawiają do życia oglądaniem malowanego świata kulis, szminki i .... trykotów.

Przytoczyłem tu najdrastyczniejszy i najpotworniejszy przykład owych groźnych, nieobliczalnie groźnych dla sceny imponderabiliów. Jeśliby one miały się w przyszłości rozrastać a nie maleć – wszak apetyt przychodzi w czasie jedzenia – w takim razie nie pozostaje nic innego jak

tylko zawczasu pod adresem odnośnych sfer jasno, głośno i stanowczo zawołać: nie tędy droga, Szanowni Panowie!

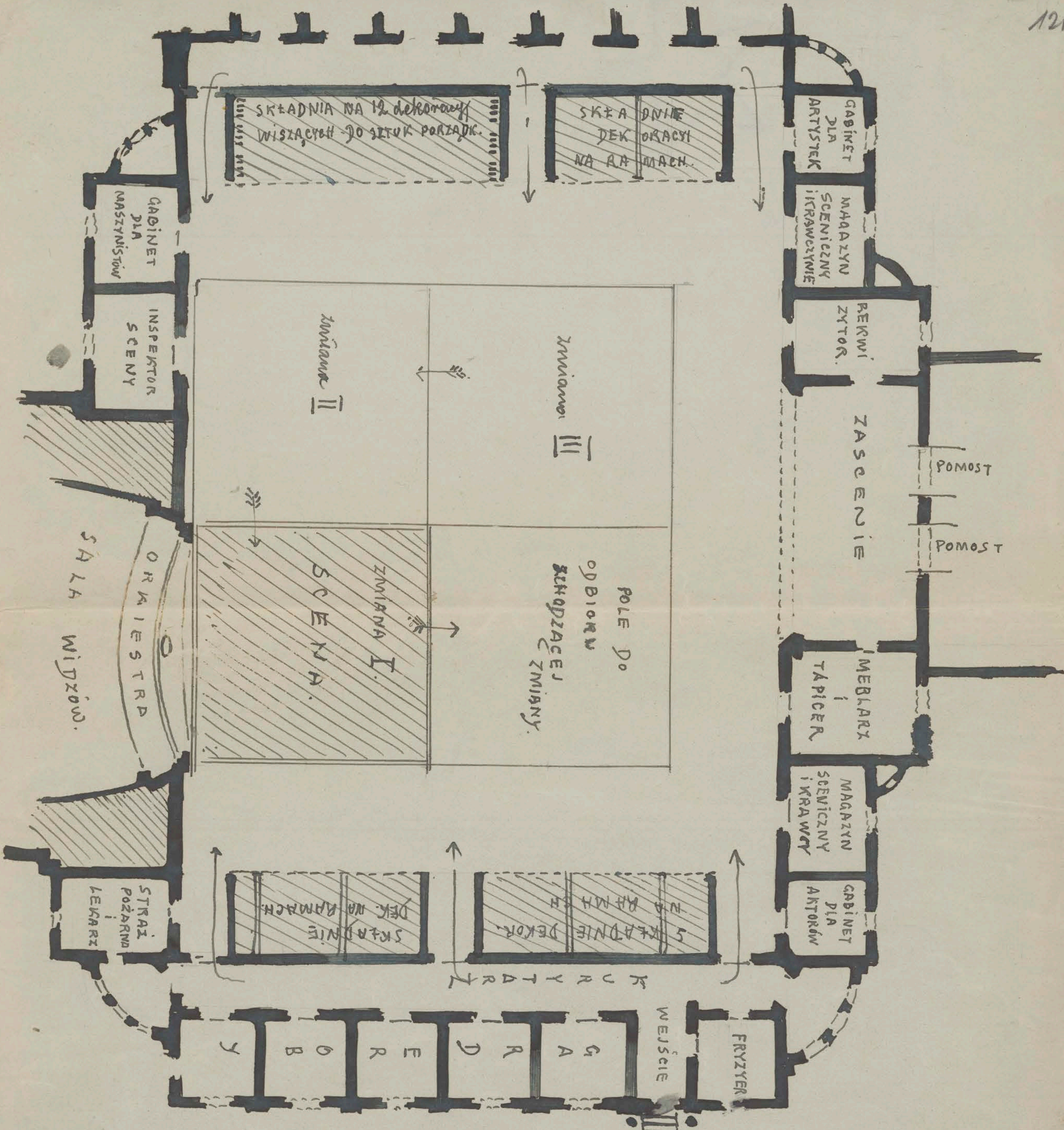
PLAN POZIOMY
BUDYNKU TEATR:



cały budynek w planie szerokości 180 metrów.
(kolos - monumentum)

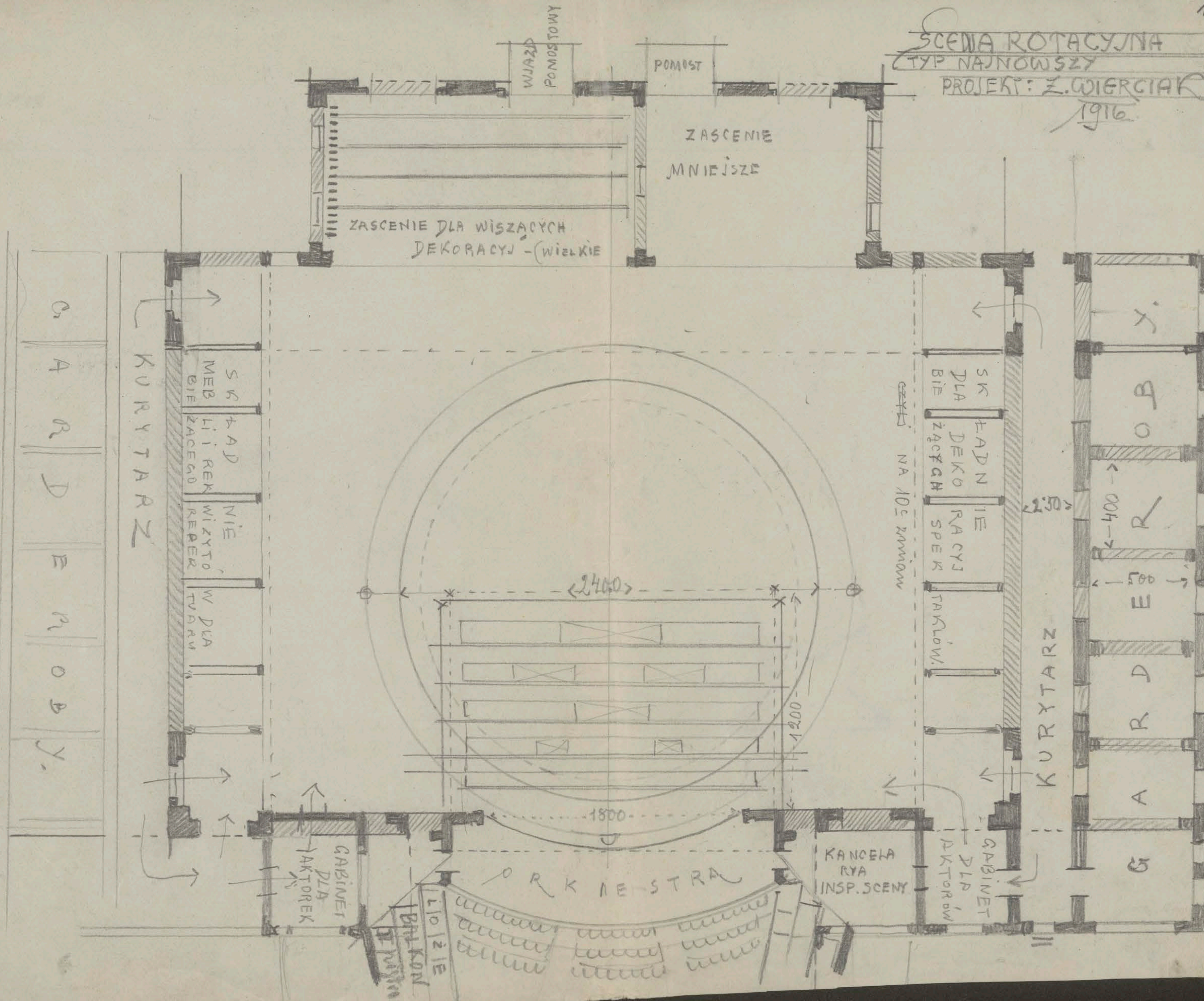
otwór sceny 20 m.
głębokość 20 m.

Sala widzów, na 2 piętra
bez galeryi. - natomiast
głęboka na 30 m.



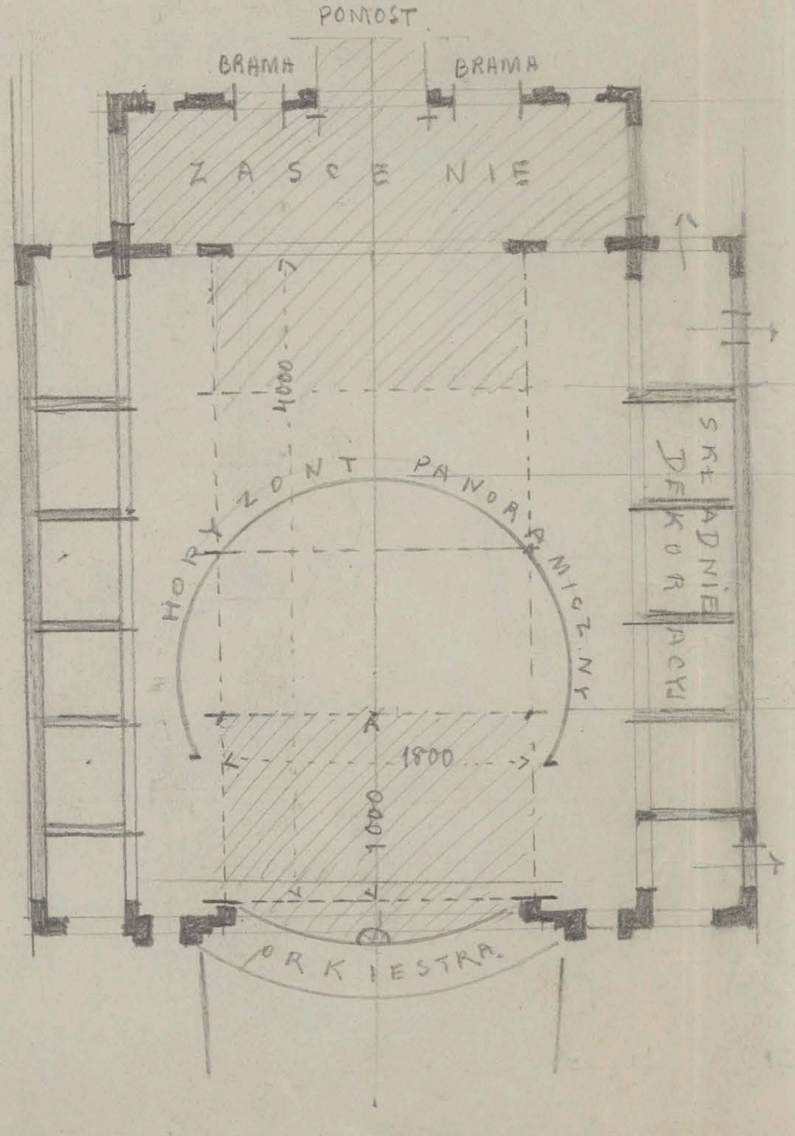
SYSTEM SCENY „ZESUWALNEJ” NA III ZMIANY.
PROJ: Z. WIERCIAK: INSP. SCENY TEATRU. m: w KRAKOWIE. 1916.

SCENA ROTACYJNA
TYP NAJNOWSZY
PROJEKT: Z. WIERCIAK
1916

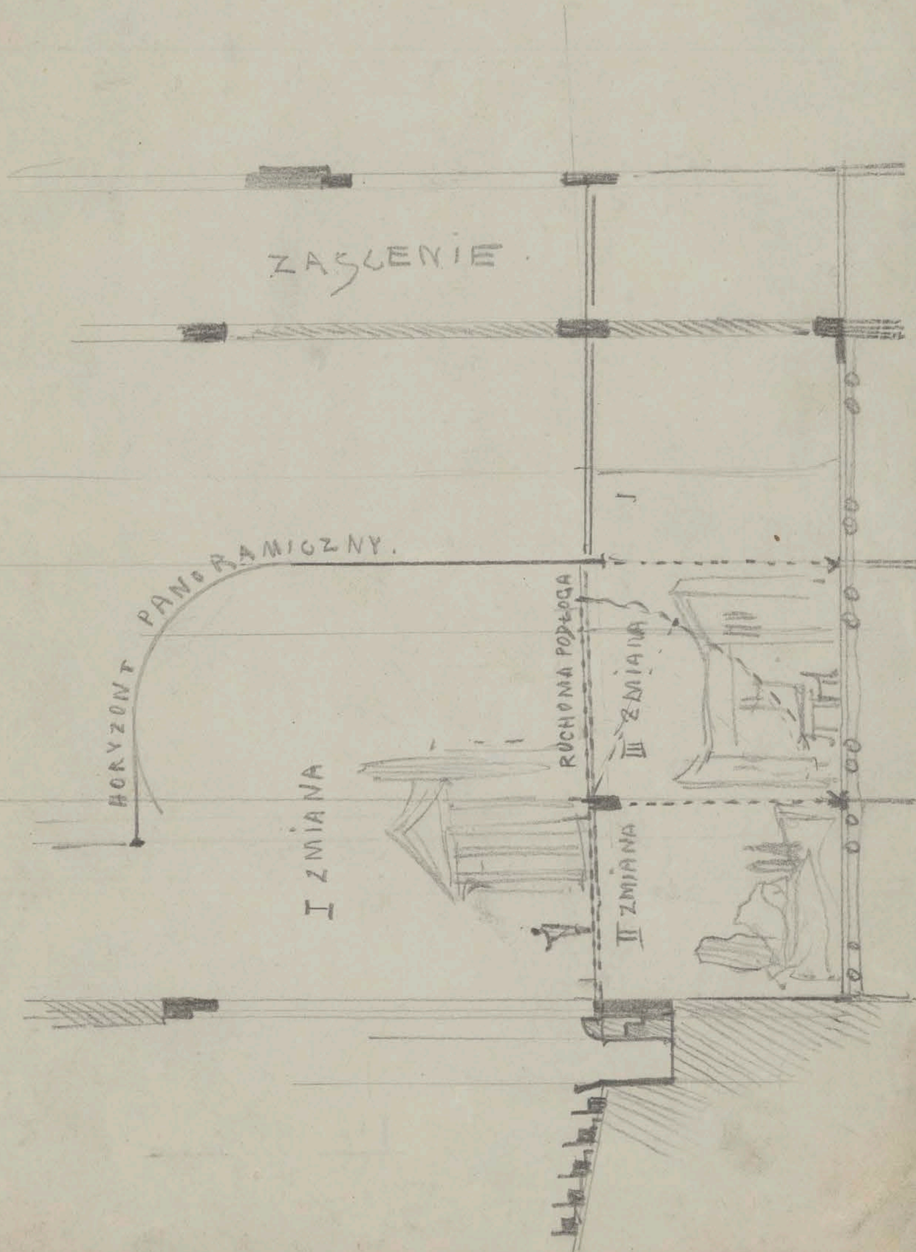


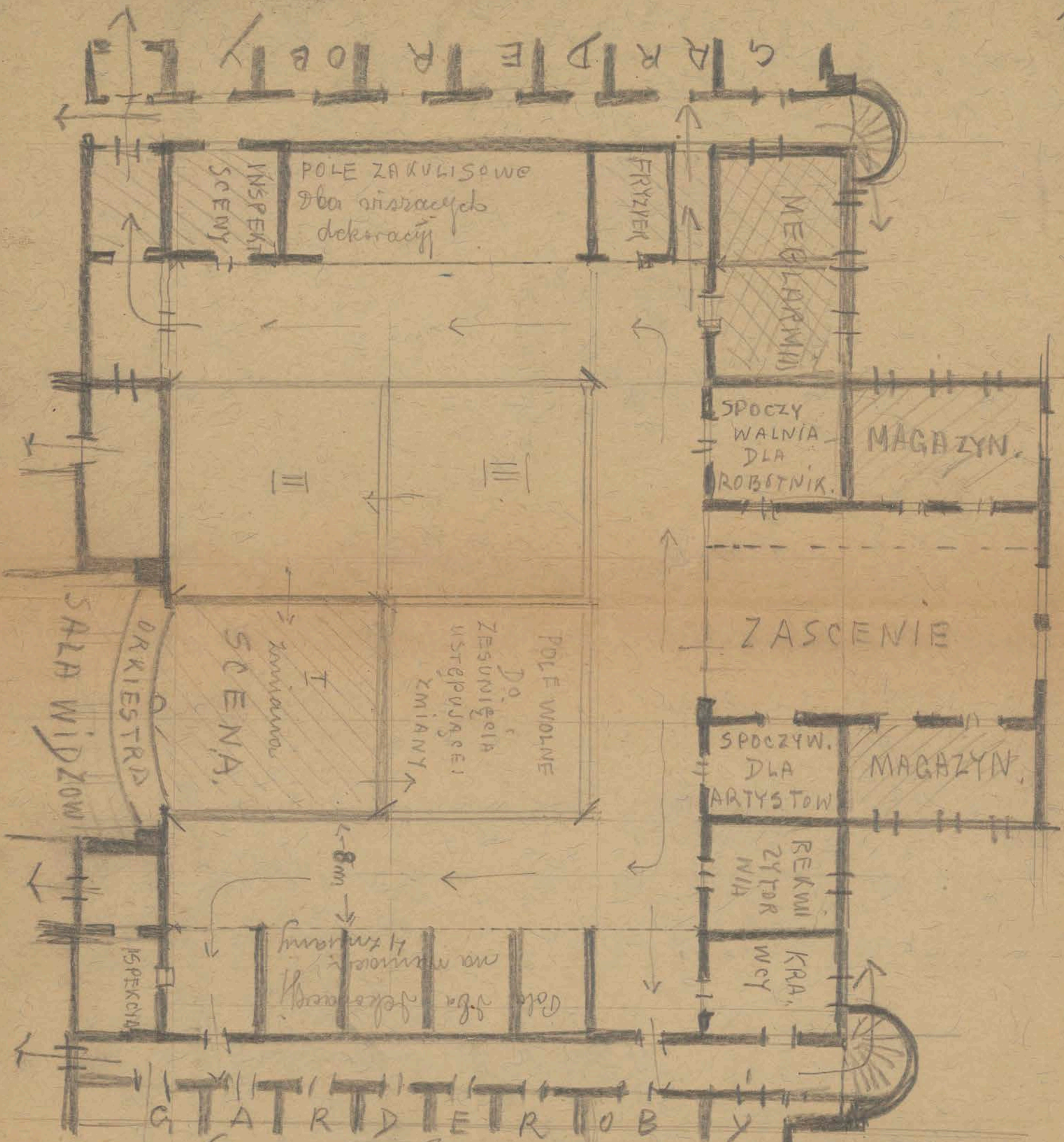


SYSTEM SCENY HORYZONTALNEJ NA TRZY ZMIANY
PROJEKT. Z. WIERCIAK.



PRZEKRÓJ.





„SYSTEM SCENY „ZESUWALNEJ" pomysłu Z. WIERCIAKA. Kraków 1916.

125

TEATR

1) Wypisy z K. Estreichera: Teatra w Polsce
2. Fr. Schiller: Teatr - wychowawcą, tłum.
3. M. Szyjkowski: Schiller w Polsce (wypisy)

Co to jest Konczowskiego: Akt piąty?

Co to za sztuka „Dymitr i Marya" którą gry.
rał Królikowski [Konczowski]

Co to jest: Berek zapieczętowany? autor. Aleksander
Żadurowski, nowa arcyzabawna

Listowski Andrzej: „Biała Kamelia" - grana
w 1857 r. - jednoaktówka „w pan-
ieńsku" napisana

Co to za sztuka „Panna ugrzatka

Operetka: ~~xxx~~ Paniowie Królowej Marysieńki"
co to jest? czy Towarzystwo
Operowe nie mogłoby tego wznowić?

Chęciński: „Szlachectwo duszy" komedya
„Życie nultra" - co to i czyje?

Koziebrodzki : Po śliskiej drodze, dramat

Kraszewski : Różany wojewodzic

Majeranowski : Urszula Majerin

Asnyk : Gałązka heliotropu

Jul. z Posadowa : Obrona Częstochowy

Koziebrodzki : Celina

? : Zagroda Sobkowa

Sardou : Andrea

Tołstoj – : Śmierć Iwana Groźnego

Halma : Hrabia René

Wężyk – Gliński (przerysować, teatr I)

Calderon : „Władysław królewicz polski czyli Życie snem"

" „Lekarz swojego honoru"

Odyniec: co napisał dla teatru?

Arago: Pamiętniki ..... - co to jest?

Molier'a: Świętoszek grany we Lwowie 1844 ze Smochow-skim w roli Hugona - co ona warta?

L. Sowińskiego: Na Ukrainie -

Anczyc - Emigracya chłopska - gdzie ..... w autografach Anczyca będących własnością rodziny znajdują się szyldowe przekłady: Ruy Blas'a - Victora Hugo

Machabeuszów - Otwinowskiego

Felicyan-Faleński: Tragedye

Co warta „Amelia" Konopnickiego?

„Telepidówna" Konopnickiego - istniejąca w rękopisie

Teatra w Polsce przez K. Estreichera

Tom I, Kraków 1873.

Str. 7.

Mianowicie byli następni pisarze drama-tyczni, którzy obficiej składali dzieła sceniczne oryginalne:

1. Józ. Korzeniowski — oryg. sztuk napisał	60
2. Sierakowski W. (Kantaty opery)	53.
2. Dmuszewski Ludw. (Komedye)	40
4. Bohomolec Franc.	30
5. Majeranowski Konst.	27
6. Skarbek Fryderyk	27
7. Fredro Aleksander	22
8. Górczyński Adam	21.

Po nich następują ci obfitsi pisarze sceni-czni:

1.	- Anczyc Wład. Ludw. napisał oryg. sztuk	15
2.	- Jasiński Jan	13
3.	Kaśnicki Ant.	13
4.	Ładnowski Aleks.	17
5.	Bogusławski Stan.	13
6	- Chyliński H.	12
7.	Kamiński Jan Nep.	11
8.	Kraszewski	12
9.	Magnuszewski D.	11.
10.	Niemcewicz J.	12.
11.	Radziwiłłowa Urszula	11
12.	Słowacki Jul.	15
13.	Godebski Ksawery	10
14.	Kossakowski Stan.	10
15.	Bogusławski Wojciech	9
16.	Wężyk Franciszek	9
17.	Zabłocki Franc.	10
18.	Drzewiecki Karol	8
19	Hanke Zofja (komedye dla dzieci)	8

20. Krasiński Józef 8
21. Kucz Karol 11
22. Lenartowicz Teofil 8
23. Szujski Józef 10
24. Chęciński Jan (licząc i libretta) 7
25. Kondratowicz Ludwik (Syrokomla) 7
26. Olizarowski T. A. 8.
27. Chmanowski Stanisław 7
28. Wybicki Józef 7
29. Szymanowski Wacław 7
30. Żółkowski Alojzy 7.

str 10/11

„Z pomiędzy sztuk tych dadzą się niejedno wybrać, co mogłoby obiedz wszystkie sceny polskie a co jedynie raz lub dwa drogą łaski ukazało się na scenie tej lub owej i ustąpiło miejsca niedołężnym tłumaczeniom fabrykatów obcych a ustąpiło nie dla swej podrzędnej wartości literackiej: ale

dlatego, że przewodniczącym scenom polskim zbywa na umysłowym wykształceniu, że zbywa na poczuciu moralnego obowiązku, nakazującego przedewszystkiem nadawać popęd rozwojowi dramatu narodowego.

Miejmy nadzieję, że tak, jak przyszłość, która nas czeka, niejedno złe krainy naszej i przerobi w dobre, tak przy okolicznościach przyjaźniejszych, i nieproszeni opiekunowie, ojczyźnie sceny, zwrócą ją w ręce ojców; wtedy skojarzy się napowrót dramat rodzimy ze sceną narodową, a praca oryginalna nie będzie potrzebowała uciekać się przemocą tam, gdzie jej panować przynależy"

Bibliografia

1). Bogusławski Wojciech: Dzieje teatru narodowego – mieszczące się w I i IV. tomie dzieł dramatycznych.

2. Krótki rys teatru narodowego od roku 1818. Warszawa 1831, w 8º str. 32

3. Wąsik Władysław: Historya niedawno wiecznego teatru w Poznaniu. Poznań 1845 r., 8º str. 54

4. Meciszewski Hilary: Uwagi o teatrze krakowskim (odbitek z Gaz. Krak.) 1843 Kraków

5. Tenże: Odpowiedź Redaktorowi Gazety poznańskiej 1845. Kraków - Bardzo to ważne i nauczające dziełko wyjaśniające stan krakowskiej sceny od r. 1840.

6. Meciszewski H. - Upadek sceny krak. pod sterem starosty Klu-nowskiego (w „Orędowniku" z 1842 r. N. 24 i następnych.

7. Żółkowski i Dmuszewski: Dykcyonarz teatralny (humorystyczny) 1808 r. w 8ce (znać tu dowcip. wydawcy)

8

8 Rocznik towarz. dramatycznego Warnewskiego, Poznań 1876, str. 36

9. Roczniki teatru polskiego we Lwowie z lat 1814-15-16-17

10. Błotnicki - Jak wyżej za lata 1822-23

11. Przegląd ogranych dzieł na scenie polskiej Lwów 1843-4

12. Rozumiłowski Grzegorz. - Rocznik teatru Lwowskiego 1845, Lwów

13. Tenże - Toż za rok 1846-1847

14. – Baczyński Emil – Rocznik teatralny na rok 1854, Lwów

15. Knapczyński L. M. – Rocznik teatru lwowskiego za rok 1860

16. Niklewicz Jul – Rocz. teatr. lwow. za 1861

17. Kraniecki L. – Rocz. t. lwow. za 1852

20. Czasopismo Bibl. Ossolińskich 1847
O stanie teatru pol. przez J. Dobrowolskiego

21. Monitor z r. 1765–1784 mianowicie z r. 1765 Nr. 50 a z roku 1774 Nr. 70, 71, 75, 76, 77, 88, 91 wyjaśnia dokładnie stan sceny warszawskiej

22. Gazeta Poznańska z lat 1843–5 mieści uwagi o współczesnej scenie krakowskiej i poznańskiej

23. Gazeta Warszawska – zaczęła od 1802 r. a Krakowska od 1817 r. umieszczać recenzye teatralne

24. „Czas" z 1850 r. Kwiecień i Listopad podaje uwagi do dziejów teatru lwowskiego, o losach fundacyi Skarbka

25. Majeranowski Konst. – w „Przewod„niku Krak." na rok 1835 podaje krótką historyę teatru krakowskiego

26. Estreicher Karol – a) O widowiskach w Krakowie z roku 1852 („Czas"

luty 1852) Nr. 41

β) Widowiska publiczne w Krakowie (Dziennik literacki 1853 nr. 30 do 37 i 49-50)

γ). Piśmiennictwo dramat. polskie od roku 1750 do 1800 (Dz. literacki (chyba z 1853 r) nr. 38 do 50 — i Piśmiennictwo dram. pol. od roku 1801 - do 1820 (tamże za 1854 r. nr. 11 - 24)

δ) Otwarcie teatru polskiego w Krakowie tamże, (1854) Nr. 17

ε) „Nowiny" z 1854 r. mianowicie Teatr. pol. w Krakowie, repertoar, prace rękopiśmienne sceniczne

Nr. 76, 77, 105, 106, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 134, 135, 136, 143, 144, 145, 155, 156

z) Nowiny z roku 1855 – Nr. 22, 23 i 40–43 wyliczają „Rękopisy i dzieła zamierzone drukowane od r. 1840–1855.

27:– Gazeta Warszawska z 1854 – Nr. Nr. 202, 203, 204, 205, 210, 211, 216, 217, 305, 344 i z roku 1855 Nr. 1–4 mieszczą i Gustawa Ejbowskiego? „Dzieje teatru krakowskiego i lwowskiego“

O dramacie i dramaturgii polskiej

pisali: Przezdziecki (co?)
Wójcicki, Bibl. warsz. 1844
Szymanowski W. – w liście do
Redakcyi Dzienn. warsz. r. 1855
Magnuszewski (gdzie i co?)
Kamiński (" " ")

Czy wyszło dzieło K. Wł. Wójcickiego
„Historya dramatu w Polsce"?

[Moliera grywano w Polsce od 1758 roku]

starosta Brzozowski Jacek Kluszewski amator, pierwszy dyrektor teatru w Polsce
w danym razie wolę wypis ze str. 183, dam I
pierwsze przedstawienie i afisz w publi p. t. Obrotny
sługa nieszczęśliwego pana czyli Krystolewicz
grany 16 stycznia 1785 r. na II p. Pałacu Spiskiego

„Wiślicanki" - wodewil Dmuszewskiego

Str. 274

Krytyka oceniona (mowa o roku 1832) spała sobie dotąd snem nieprzespanym a raczej jeszcze się nie urodziła. Lwów i Warszawa były rozbudzone pod tym względem, dlatego i scena rozwinęła się świetniej, i baczniejszą była na zachowanie właściwości stanowiska swojego. Tutaj nie umiał nikt zgoła wytknąć błędów najwidoczniejszych. Sarkano powszechnie lecz ociągano się z wytykaniem błędów. Rzecz niezawodna, iż gdzie na jaką instytucyą pisma nie zwracają uwagi by strzedz jej każdego kroku, tam ta instytucya rządzona bez kontroli, bywa zaniedbywaną. Energia tam ginie, gdzie jest pobudzana.

staranności jako krytyki, gdzie ją widzimy, objęty tam gdzie, gdzie je wytykamy.

Scena, jedna z sztuk wtedy, sztuk prozą (jak się Schiller wyrażał) miała po r. 1831 doniosłejsze dla nas znaczenie. Wiedzą, że miała być szkołą moralności, przybytkiem muzyki; plastyki, piękna, przedewszystkiem była być szkołą podnoszenia ducha narodowego. Ostatni kierunek był nadzwyczaj ważny, nieuwzględniano go wcale. Publiczność bywała najrozmaitsza. Niewykształcona, dla której swąd spalonego fajerwerku był kadzidłem aromatycznem; kosmopolityczna, barwiąca się aby bawić się i podnioślejsza, szukająca w sztuce myśli, formy, zachęty do wytrwania. Dla pierwszej publiczności teatr był dolnym wówczas gdy nie brakło linoskoków i

[illegible], dla drugiej scena miała też znaczenie, co wytworny pierwszy baletmistrza, dla trzeciej taki teatr jaki istniał, był parodyą pojęcia narodowego.

Pfeifer mając trzy publiki a tylko jedną scenę i jednych aktorów, nie umiał zachować równowagi. Należało wszystkim dogadzać. Widowiskowe efekta są od czasu do czasu potrzebne, tak, jak są potrzebne dzieła klasyczne. Bez tych żaden teatr gdy jest jeden jedyny dla wspólnej publiki, nie może się obejść; ale cała sztuka na tem polega, by nie przesadzić w jednym lub drugim kierunku.

str. 282.

„Teatr jest szkołą, dyrekcya nauczycielem. Z publicznością postępować należy według dzisiejszego systemu Fröblowskich ogródków.

Bawiąc uczyć publiczność trzeba. Należy ją nakłaniać do zabawy szlachetnej, wesołej lub poważnej. Nauka sztuka idzie zwolna lecz zawsze wydaje owoce. - Dyrekcja teatru jeśli rozumna, nie idzie przeciw prądowi ogółu lecz umie prąd ten kierować ku myśli przewodniej. Trzeba umieć wyrobić sobie publiczność, która ani spostrzeże się jak zagustuje w pewnych kierunkach przedstawień. To jest zadaniem teatrów.

Po Pfeifferze i Mierzwińskim objął antrepryzę przy teatrze w Krakowie Chełchowski; naprzód w grudniu 1840 roku. Do trupy należeli Rychter Józef, Królikowski Jan, Chomiński Ignacy i Radzyńska Józefa czwórka iście znakomitych artystów.

Miesięczna ich gaża wynosiła 3704 złp. czyli 926 złotych reńskich.

Ciekawy precedens wprowadzenia na scenę aktualnego zdarzenia i współczesnego życia i żyjących ludzi jak w „Weselu" - przytacza Estreicher na str. 382 tomu I°.

Str. 388.

Przez ten czas, budował gmach teatralny Tomasz Chajewski pod kierunkiem budowniczego Kar. Kremera. Koszta budowy nadspodziewanie wielkie wypadły. Sukcesorowie Kluszewskiego wzięli za stary teatr 40,000 złp. a za dwuokienną kamieniczkę obok stojącą dano 18,000 złp.

Obadwa budynki stawiano celem zmniejszenia ceny. Przez całą zimę 1841 na 1842 trwała fabryka, bo zima była lekka. W marcu 1842 rozpoczęto roboty murarskie. Lecz wtedy dopiero opatrzono się, że budowano mury, nie zrewidowawszy starych fundamentów, i że ściany gmachu rozpadały się od południa i wschodu. Widać stąd, że nieporadność budownictwa krakowskiego idzie tradycyą.

Zanosiło się na zawalenie gmachu. Senat rozkazał, aby dwie ściany rozebrać i na nowo je wymurować; fundamenta bardzo głęboko przekopano a potem ciosowe sadzono a gdy i tak gmach nie trzymał się bezpiecznie, wiązano mury żelaznemi spodami. W ten sposób powstał gmach, w którym budowę rozpoczęto od dachu a kończono na fundamentach,

gmach podobny do bóżnicy a mającym wyobrażać styl florencki, gmach, który przeszedł bajeczną na owe czasy sumę przeszło 360, 000 złp.. Za te pieniądze byłoby można na środku placu szczepańskiego zbudować nowy teatr, i większy i wygodniejszy i wygodniejszy. Gdy przyszło urządzać wszystkie teatru, krakowscy rzemieślnicy tak wygórowane postawili żądania, że rząd był spowodowany sprowadzić wyższych pracowników z Wiednia. Widać, że wygórowanie żądań w stosunku do lichej pracy, idzie w Krakowie także z tradycyą.

Tom II

„Szkoła obmowy" Sheridana grana była w Krakowie po raz pierwszy za dyrekcyi Hil. Mecinenskiego w roku 1844

str. 51/52

Chmieliński wyborny równie komik ale zdatniejszy od Żółkowskiego i pracowity. Najlichszą rolę niskiej komiki oddaje z największą łatwością i szczególnie naturalnie. Usta i cała twarz umieją przemieniać się po woli jego. Nie umie on nigdy przesadzać na scenie chociażby najdłużej był na niej niemym widzem, jest nie-pospolitym twórcą milczącego działania. W najkrytyczniejszej chwili nie traci przytomności, zapominanie się współaktora zapełnia najprędzej stworzoną komiką, pomylenie się towarzysza w deklamacji lub ruchach pokrywa kilku wymyślonemi słowami. Jest zawsze cichy — staranny i myślący"

Względem artystów był Mieczewski wyrozumiały, hojny, wręcz ojcowski. Cieszył się każdą sztuką odegraną. Po każdem ładnem oddaniu roli, biegał za kulisy i dziękował artyście, a gdy jakowa sztuka podobała się, kazał ją dla siebie powtarzać mimo tego że publiczności mało było na przedstawieniu.

Z jednej sztuki ucieszony, pomimo pustek w teatrze, pobiegł na scenę i prosił artystów, aby ją nazajutrz powtórzyli. Na drugiem grano lepiej lecz również były pustki. Więc ponownie prosi artystów by trzeci raz grali. Artyści przedstawiają mu, że szkody przyniesie kasie, bo publiczność nie przychodzi. Na to Mieczewski rzecze: Panowie gracie cudownie, przepysznie, nie mogę się wam napatrzeć. Grajcie dla mnie. Trzeba publiczności

ucyi, co przykre, a przecież raz przyjdzie. Jakoż na trzecie widowisko, miasto zadziwione odegraniem sztuki trzy razy raz po raz, zaciekawione pomysłowością. Teatr był pełny, klaskano zapamiętale.

Zwyczaj miał Meciński zapraszać artystów, gdy miano grać jakiś utwór dziejowy. Wówczas, przy wieczornej herbacie miewał do nich wykłady dziejowe o postaciach do sztuki wchodzących, brał jedną książkę za drugą, odczytywał ustępy i pokazywał rysunki. Tak kształcił artystów, tak podniecał ich ambicyę do zrozumienia roli i do oddania jej wiernie i umiejętnie.

Str. 232.

W roku 1850 odegrano po raz pierwszy Gogola „Rewizor z Petersburga": „Chłoszcze ona genialnie obyczaje urzędników rosyjskich – jednakowoż ją wygwizdano, mimo dobrej gry artystów. Przyczyny zganienia sztuki szukać należy w dziwacznie usposobionym duchu ówczesnych Krakowian, przyjaźniejszym Rosyi niż Austryi. Ten nierozsądny słowianizm zaciemniony objawił się wśród przedstawienia sztuki. Nie wierzono by coś podobnego działo się wogóle w Rosyi. Poniżanie władz Ruskich uważano za przekorę austryackich i dlatego sztuka ta spotkała fiasko niespodziewane".

Str. ~~3~~ 41.

[a przepis „Rzeczypospolitej" komedji Amazya prawdziwej z Kollokacyi Koneniowskiego]

„Wogóle wszelkie przerabianie sztuk z powieści wypada niekorzystnie dlatego, że autor powieści w rozmowach umieszczanych obejmuje mniejszą połowę treści a samo główne działanie uzupełnia dłuższem opowiadaniem, które akcyę zaciemnia i wysławia zastąpione być nie mogą. Brak czasu w komedji ~~dozwala~~ dozwala akcyi rozwijać się tylko w głównych punktach opowiadań powieści. Że więc forma powieści zawsze jest najsłuszna dlatego przerabianie z dobrego romansu utworzona komedya, która względem niego jest jakby suknią poszarpaną"

„Marcy" grano za Chełchowskiej w 1859 r. w roli Amelii z ignatem Kraków akt. Cenecka

---

„Magnetyzm serca czyli Śluby panieńskie" Fredry grano w Krakowie po raz pierwszy 1 Stycznia 1835 r.

Str. 491.

Pragnąc interesa kasy poprawić, Królikowski (Karol, młodszy brat Jana) i Jaworski, którzy rządzili sceną, zgłosili się do mnie 10 dni [illegible]+) o jaką ludową sztukę na zakończenie roku. Odesłałem ich do Wł. Anczyca jako jedynego autora ludowego, czego następstwem było pojawienie się komedyi Łobzowian zaimprowizowanej w dniach kilku a będącej istnie sielanką ludową a która przyniosła autorowi honorarium 30 złotych reńskich, przyniosła teatrowi zysków więcej tysiąca reńskich.

+) 1854 r., druga Pfeifra

Świetny i pełen humoru opis przyjęcia hiszpańskiej tancerki Pepity Oliva przez Kraków i jego mieszkańców podaje Estreicher na str. 513 do 521 –

Typowym jest ów złoty młodzieniec Wolff który wyrzuca 700 zł. za ujeżdżonego konia aby nim Pepicie towarzyszyć przy przejeździe a potem sprowadza za 2000 zł. cyrk i buduje gmach za 2500 zł. – czyli w ciągu paru tygodni wydaje 5200 zł. na głupstwa t.j. więcej niż wynosiła cała subwencja dawana „narodowej scenie"

str. 624

rok 1868

Gdy na 21 Kwietnia na benefis Henryki Bendówny ogłoszono przedstawienie tragiedyi Syrokomli „Kasper Karliński", wypadło przedstawienia zaniechać z powodu małej sprzedaży biletów. Skorupka ratował sobie z publicznością, ogłaszając równocześnie odwołanie w języku niemieckim na drzwiach teatru: „Wegen einer benefice-Vorstellung im Circus (cyrk Hüttemanna) bleibt für heute das polnische Theater geschlossen!". Dla niemieckiej hecy nie mieli względu najulubieńszy poeta polski i najpiękniejsza z aktorek polskich

Najśpiewniejszym stagione dyrekcyi i trupy Skorupki był rok 1868/69. – Dobrze byłoby przejrzeć recenzye „Czasu" z tego roku

także recenzye z roku 1871

Str. 633

Pod nieobecność trupy krakowskiej chcieli amatorowie dać w Sierpniu widowisko na rzecz sierot po Syrokomli. Skrzypka odmówił dania teatru na ten cel a na wymówkę podał to, że amatorskie teatra mogą być klęską dla instytucyi teatru stałego.

Str. 645

W końcu Października zaszła zmiana w kierownictwie teatru. Skrzypka zaniemógł od pewnego czasu, niezdolen był więc zajmować się teatrem. Odstąpił dyrekcyą dawniemu kierownikowi artystycznemu p. Stanisławowi Koźmianowi. Ten przedewszystkiem powierzył reżyseryę teatru Józefowi Rychterowi a powierzając

mu ją narysować i przedłożyć swój plan
przedstawienia sceny. Podkreślał on głównie
nacisk na to, iż <u>przeważnym celem</u>
<u>zarządu jest wzniesienie teatru krakow.</u>
do stanowiska literacko-artystycznego
i postawienie go na stopie odpowiedniej
innym naukowym i literackim instytu-
tucyom, które Kraków posiada lub
posiadać będzie, tak, iżby pod pewnymi
względami dopełniał je.

Zaprowadził nowy dyrektor powiększenie
personalu, uznając dotychczasowy za
niedostateczny, „użyte środki celem pod-
niesienia tej instytucyi będą się z każdym
dniem mnożyć i rozwijać w sposób na-
macalny dla publiczności

Pierwszą czynnością na drodze postępu
było założenie literackiej części <u>Afisza</u>
od dnia 21 Października 1871 r., którym

Afisz stał się organem wielkich afer teatralnych, środkiem porozumienia się z publicznością i dodatniego oddziaływania na publiczność. Afisz spełniał zadanie owe bardzo sprawnie bo rozchodząc się, stając się orendownikiem bezprzestannym teatru, zwraca ciągle uwagę czytającej publiki na teatr i budzi ku niemu sympatię. Jest on niezawodnym środkiem do wzbudzania i brania udziału nawet we wielkich przygodach zakulisowych. Pomysł wydawnictwa zaiste wyśmienity i zyskuje dający poparcie scenie.

Str. 671

Z powodu repertuaru udawano się do Dyrekcji z radami lub pretensyami, na które odpowiedź działa po raz trzeci w Afiszu d. 18 Grudnia

wykazujęc powody pozostawania dawnych sztuk. „Pośpiech wystawienia nowych sztuk (powiedziano tam) jest zabójczym dla teatru ze stanowiska estetycznego a tylko spekulacja i chęć zysku popychać musi dyrekcję do raczenia publiczności ciągłemi nowościami. W dwóch ostatnich miesiącach za mało ukazało się na scenie nowości. Lecz jedyną i wyłączną tego przyczyną były liczne choroby aktorów, zguba dla teatru Płocka"

Tom III.

Str. 192

(uwaga o teatrze lwowskim z roku 1818 – uwaga wyjęta z pod pióra Chłędowskiego)

skarży się Chłędowski o braku smaku u publiczności, wynikłego z braku oświecenia, odzywa się: „Jeżeli jakiś utwór wpadnie wśród trelów na pastwę, zlewentuje się.. Dam loże, oklaskiwa się, pochwali p. Rutkowską (śpiewaczkę) i rzuca dalej — na cóż ma się pocić żaden aktor, gdy widzi, że groch o ścianę rzuca lubelki, gdy nawet nie widzi tej ściany, o którą ma groch rzucać. Na cóż się ma z uszkodzeniem zdrowia na grę wysilać, gdy wie, że nie ma komu gry jego ocenić?“

Str. 218/19/20

Zasady przyjęte przez krytyka „Przeglądu lwowskiego" (1819 r.) w ocenie gry artystów i teatru w ogóle:

„Prawidła te są następujące:

Uwagi będą czynione jak najkrócej, bez rozbioru sztuki i bez zgłębienia charakterów, gdyż miejsce mniejszego pisma i mieszający przeciąg jego wydawania, nie dozwala rozszerzać się nad tym przedmiotem; tylko to, co najbardziej uderza w muzyce lub razi przepisy sztuki będzie uważane.

Zachowa się jak najściślejsza bezstronność w oddaniu gry artysty lecz ze względem na stopień jego doskonałości; aktor więc mierny lub początkowy wolniej; artysta zaś wyższy ściślej sądzony będzie.

Wszystkie żarty, popisywanie się z dowcipem i satyryczne ucinki będą

zaniechane, jako nie tak do poprawy artysty jak do rozjątrzania wszystkich złości, czego przykład mamy w gazetach warszawskich.

Z tego powodu kiedy tylko same błędy, bez pochwał, aktorowi wyrzucać przyjdzie, będzie zawsze i owej jego zamilczane, gdyż miejscowa publiczność zna je z afiszów. a oka (jak dziś zazwyczaj więcej) jest zawsze zaklasniętą przydzielonej je z uwagami już z przy klaskiem w pamięci zachować.

Antykrytyki pisane uszczypliwie, nader obszernie lub bezimiennie na błędy przyjmowane a nawzajem błędy artystom na ich żądanie wymienione nauczka pisarzów tych uwag.

Jeśliby te krytyki miały aktorów wzruszać i prowadzić do gorszych a niepotrzebnych sporów, którym „Pamiętnik teatralny" nie może być poświęcony —

naprzód ustanę owe natychmiast, gdyż pragnę nie znaleźć innej z nich korzyści jak tylko tej, która dla sztuki wyniknąć może z poprawy i wykształcenia aktora i z ocenienia usiłowań starych artystów, przez ściślejsze połączenie go z publicznością.

Str. 232

„Na scenie zawsze grać należy"

Str. 252

Jestto cechą prawdziwego talentu nie opuszczać i najlichszej roli bez zgłębienia, lecz starać się z niej utworzyć charakter".

Str. 292

29 Czerwca 1821 grane było na dworze „Dziewica Orleańska" z Kamińską w roli Joanny.

Str 293, tom 3.

Pyszny przykład uzasadnienia gry aktora przez recenzenta na tle tragedyi Wężyka „Gliński" obejmuje str. 293 do str. 306 przepisać w kilkunastu egzemplarzach i dać aktorom do czytania

Str. 326

Repertoar teatru lwowskiego z 1826 roku pod dyrekcyą J. Nep. Kamińskiego:

Kalderon : Władysław Król. polski czyli Życie snem
Klingemann : Faust, tragedya
Kleist : Jasnowidząca
Grillparzer : Matka rodu Dobratyńskich
Arlincourt : Bolesław Śmiały
Kalderon : Głośna tajemnica
Kornel : Cyd (Corneille)
Ziegler : Więzień Lauwony, dramat

Schiller – Marya Stuart
Weissenthurn : Twardowski; opera
Fredro : Cudzoziemszczyzna
Klauren : Dom Raczyńskich, Komedya
Kropiński : Ludgarda
Kotzebue : Beniowski, dramat
Sheridan : Szkoła obmowy
Alfieri : Wirginia, trag
i 3 sztuki Scribe'go

<u>Str. 335</u>

Rok 1827 (więc dyrekcya J. N. Kamińskiego) zwrócił na siebie pilniejszą uwagę krytyki. Pisze ją Wacław Zaleski poprzedziwszy ogólnemi spostrzeżeniami o stanowisku teatru lwowskiego i o wymagalnościach ze strony publiki. Ważniejsze ustępy przytaczam, bo rzucają światło na

ówczesne zapatrywania się publiczności:

W mieście prowincyonalnem przy pu-
bliczności niedużej liczebnej i niedużej zamożnej
jeden tylko teatr utrzymać się może. Lecz
i ta nieliczna i niedużej zamożna publiczność
dzieli się jak naturalnie, podług różnych
stopni oświaty na różne klasy i partye,
których gust różny i żądania różne.
Jeden więc i tenże sam teatr ma wszystkich
żądaniom odpowiedzieć. ~~Co za~~ Co za
trudne położenie! Jedni chcą tragedyi
lub komedyi, drudzy życzą sobie opery lub
baletu; tych tylko bawią krotochwile, tamci
znowu wymagają pięknych dekoracyi,
doskonałej maszynaryi i t.d. Przytem
ma być zawsze coś nowego: odpada więc
i ta w praktycznym względzie bardzo
ważna korzyść, że jedna i taż sama sztuka
niemoże być często powtarzaną. Trzeba

dochody nie pozwalają na utrzymanie aktorów doskonałych do każdej partyi osobna: „więc ledwie nie ścieśnione usta — jak trafnie nam Arystofanes+) powiada — głoszę śpiew Terefer-cią i żale Augusta". Chcieć atoli wymagać, iżby aktor doskonały w Komedyi albo iżby pierwszy zwolennik Melpomeny był oraz i pierwszym ulubieńcem Euterpy! Zbyt rzadko dwie doskonałości w jednym zbiegają się człowieku.

Wierszone i przesadzone żądania nielicznej i niezamożnej publiczności z jednej, a ulegania Dyrekcyi, która nie pojmując zasad swego położenia, chcąc wszystkim dogodzić, nikomu dogodzić nie może, z drugiej strony, są głównymi przyczynami zupełnego upadku lub zachwianego bytu teatrów po wszystkich prawie miastach

+) Kto nim był we Lwowie?

prowincyonalnych. Takie jest z wielkich wzglę-
dów godne położenie teatru w każdem mie-
ście prowincyonalnem. Cóż dopiero we Lwowie,
gdzie mimo znacznej ludności, mała liczba
do teatru uczęszczających dzieli się jeszcze
ze wszystkiemi swojemi partyami na
dwie części; to jest na widzów teatru niemieckiego
i na lubowników teatru polskiego. Przytem
Dyrekcya teatru polskiego ograniczona
nawet w szczupłych swoich dochodach,
mając zaledwie wyznaczonych ośm dni
w miesiącu, jakiemiż czarodziejskiemi
sposobami ma odpowiedzieć żądaniom
całej publiczności? Gdzie czas, gdzie
pole przy dostarczających nawet środkach
rozwinąć to wszystko, coby się rozwinąć
mogło? Czemuż od niej wymagać
doskonałości w każdym rodzaju rodzaju
przedstawień scenicznych? ustawicznie

w Operze, ma-ż w niej iść w zapasy z nowo-
mięjną Dyrekcyą teatru niemieckiego, która
z tym względem dobrymi opatrzona jest
indywiduami! Zkąd i jakimże do Konkursu
sprowadzi śpiewaczkę, któryby publiczność
urzeczona metalicznym dźwiękiem anioł-
skiego głosu panny Ś... sobie podbiła?
Oh, bądźmy sprawiedliwymi! dawniej
dotąd jeszcze Dyrekcya i aktorowie więcej
czynili jak po ich liczbie godziwie
sprawiedliwie wymagać można było.
Przecież my ze wszelkiemi żądaniami
przechodzącemi środki, siły i wielkość
możności tutejszej sceny ale też za to
chcemy odstawać za tem wszystkiem,
cokolwiek jej zamiarowi odpowiada
i żądać tego wszystkiego, na co słusz-
ność i sprawiedliwość pozwalają.

Najgłówniejszą rzeczą jest wybór sztuk na scenę sprowadzonych; nie jest bowiem jedno dla wszystkich. Dyrekcya rozpatrzywszy się w swojej publiczności jest zmuszoną w pewnym i rozmyślnym porządku przedstawiać różne widowiska podług różnych klas widzów zwykle a gdy przytem zapas dzieł drama-tycznych nie jest tak wielki, więc się przy-trafić musi, że po niejakim czasie znowu toż samo się wraca. Ktoby tedy żądał, żeby zawsze coś nowego przedstawiano, żądałby rzeczy niepodobnych. A zatem nie wyma-gamy tego ani też wymagamy, żeby tylko dzieła doskonałe i klasyczne były przedstawiane, zezwalamy owszem ma-jąc wzgląd na kasę krotochwilę jaką pokrzepić siły sakiewek; ale słusznie żądać możemy, żeby nie zapominano ogólnie, o wysokim celu sztuk pięknych

i poświęconej im sceny, pomnąc na to, że scena powinna nietylko rozrywać i bawić ale uszlachetniać serce, wzacniać uczucie, zaostrzać rozum i obznajamiać nas z należytemi sposobami widzenia rzeczy z biegu życia ludzkiego się zdarzających, wszystko złe, sprośne, prostakowate, obrażające delikatność lub skromność, a więc to wszystko - mówię - dalekiem było od świątyni Thalii. Gdyby nawet publiczność w czem podobnem gustowała nie potrzeba nigdy złym jej skłonnościom lecz raczej szlachetnem uczuciom i dążnościom do lepszego ulegać. 339

Pod tym względem to jest: <u>należytego i rozmyślnego wyboru sztuk</u> Dyrekcya na wszelkie zasługuje pochwały. To co nas jednak razi, nie jest winą Dyrekcyi, ale czasu, położenia, zepsutego albo psującego się gustu. Jest to okoliczność, że

czasem w przeciągu dwóch, trzech i więcej tygodni; wszystkie sztuki dawane, są tłumaczone z francuzkiego, niemieckiego i t. p. Niedostatek dzieł oryginalnych w niej jest tak wielki, iżby dając jednego wieczora trzy Komedye, wszystkie trzy musiałyby być z francuzkiego tłumaczone. Ale jak kramarz, chcąc przywabić kupujących, wystawia towary nie najlepsze, ale te, które najbardziej się błyszczą, tak tam gdzie wszędzie błyskotkami zwabić trzeba i t. d.

Jeżeli zważymy skromne zadanie, skromnie wyrazić tej godzi, zdaje się nam, że scena nasza powinna się ograniczyć na recytujące tylko przedstawienia, to jest tragedyę, komedyę i tak zwane dramy; opery zaś zostawić innym albo do lepszego odłożyć czasu. Po doskonale bowiem wystawianej

tragedyi, opera na scenie naszej wydaje się
jak licha szata po dobrym obiedzie; a jednak
dobry obiad, i bez wetów dobry. Więc chcemy
już przeto, aiedy muzyka boskim swym
ogniem nie ożywiła sceny naszej, i lepsze
owszem zachowuje nas od podobnego bluź-
nierstwa przeciw tej jedynej jeszcze tlejącej
iskierce bóstwa na ziemi. Owszem
niech nas polonez majestatyczną god-
nością swoją zachwyca i wzrusza, niech
nas dumka rozczula, krakowiak ożywia
a mazur pokrzepia. Każda Polka od
natury dar odebrała przyjemnym
sposobem ojczyste wydawać śpiewy;
i któż nie byłby czuły na nie? chyba
ten nieczysty, którego w pierwszem
dzieciństwie kobieta do łona swego
nie przytulała ani kwilenia jego
słodkiem nie uśmierzała pieniem.

I nie jesteśmy na nie niewrażliwymi w zna-
Tej sztuce. Szlachta czynszowa kilka me-
lodji podobnych swym dziatkom, które
piosnką naszą kołysały młodość, jakże
przyjemnie nas zajmują. „Trzaskowski"
należy do rzędu oper wyższej rangi, lecz
nie te recytatywa i t. d. są właściwie
tem, co nas tak zachwyca, ale te śpiewy
tchnące duchem rodu naszego. Tych
się więc tymczasem trzymajmy a owe
trele, rulady do innego zostawmy czasu.
Ileż to nakładu wymagało piękne
przedstawienie „Jana z Paryża" albo
„Kopciuszka", a jednak.... Dla lepszego
zrozumienia dodajemy jeszcze, że to
skromne zdanie nasze więcej użyteczny
publiczności, jak dyrekcji. Tyle o
wyborze sztuk. W wystawie samej
nie żądamy przepysznych dekoracji;

nadto wspaniałej garderoby i sztucznych ma-
szyneryi; takie rzeczy bowiem kasy mnożą,
byt teatru podkopują, godności sztuki zaś
ujęcia więcej zadają, jak pomagają; ale porządku,
czystości i dokładności we wszystkiem
bez przesady żądać musiemy. Dyrekcya
nasza i aktorowie w tym względzie nigdy
dotąd nie uchybili. Wszelkich tylko do
tego jeszcze doprowadzić trzeba, ażeby
kulisy i dekoracye zręczniej odmieniane
były, żeby zza kulisów głosu nie-
potrzebnych słychać nie było, gdyż pierwsze
i drugie omamienie niszczy a oprócz
tego jeszcze i nie przystoi. Temuby także
zapobiedz trzeba, żeby podczas reprezentacyi
za sceną nie było hałasu. Gdy bowiem
aktorowie jeden po drugim muszą wołać
za kulisy „cicho!" znać że sami
ciche nie zbyją a zatem i szumieć

się nie tyczą. Sufflerowi z końcem [illegible]
polecić prosimy. Tyle o wystawie.
Gra aktorów naogół godziwa i właściwej
krytyce podlega. Chce tu jeszcze może
dzielić się z naszemi myślami w tym
względzie. Jeżeli Bóg zdrowia i czasu
użyczy, może się nam do tego wydarzy
sposobność. Tu tylko pokrótce nadmieniamy,
iż wymagamy i słusznie wymagać
możemy, aby się aktor obeznał z duchem
poety, którego sztuka ma być grana,
żeby się zupełnie przejął rolą i jak
najdokładniej charakter dobrze po-
mierzony wystawił. Jedynie pilność,
uwaga i nauka do tego prowadzą.
Co do dyrekcyi, ~~[illegible]~~ jakieśmy
wyżej wymienili jest szkodliwem,
bo jest wypuszczenie dwóch tylko
dni w tygodniu, to w ostatniku

do aktorów nadaje nam prawo żądania większej dokładności i doskonałości.

To są rzeczy, których po teatrze naszym wymagać i te środki, podług których o nim sądzić należy. Lecz jeżeli wszystkim tym żądaniom zadośćuczynić, wtenczas powinnością jest publiczności przyjść samej do oświaty, do sztuk pięknych, do zabytków i pamiątek ojczystych, troskliwej wrócić o język ojczysty, poznać się na jego staraniach, zachęcać pochwałą a wspierać datkiem, przytem zrzec się przesadzonych żądań, drobniejsze uchybienia wybaczać a ciągłą naganą nie zrażać ani dyrekcyi ani artystom.

Wacław z Oleska Zaleski

Str. 345.

Tenże Zaleski mówi o grze Bensy (w „Lekarzu swego honoru" Calderona) te słowa:

J. P. Bensa w roli Don Gutyjera oddał podczas pierwszej reprezentacji pierwszą połowę swej roli doskonale, druga połowa była – nie można powiedzieć że za słabą, ale nie w tym duchu grana jak należało. Z tejże przyczyny nie chcieliśmy o nim mówić po pierwszej reprezentacji; sądziliśmy bowiem, że aktor tak znakomity za jakiego uważamy p. Bensę sam swój błąd pozna i poprawi. I tak się stało. Tą razą pokazał się p. Bensa w pierwszej połowie roli jeszcze okrutnym i nieznośnym, w drugiej dał nam poznać, jak go całkiem jedno opanowało

czucie, jak wszystkie siły jego duszy jedna myśl zajęła, który on już nie władnie lecz ona raczej nim już potrąca. Tak więc charakter należycie był utrzymany i wszystko było jak być powinno. Szczególnie nawet monologi nie psuły nam illuzyi. Monologi są pod pewnym względem najtrudniejszą częścią roli każdego aktora. Jak mają być oddane w ogólności, powiedzieć nie można. Różnych już używano sposobów. Sławna Jagemann długi monolog, który rozpoczyna tragedyę Schillera „Oblubienica z Messyny" mówiła zwykle stojąc na jednem miejscu z założonemi na piersi rękami. Sposób ten nader mocne miał zawsze czynić wrażenie. Podobnego sposobu używano także w znanym monologu Hamleta: „Być czyli nie być"

Mieliśmy sposobność widzenia jednego
z najsławniejszych tegoczesnych aktorów
w Niemczech, który w tragedyi Kollina
„Balboa" większą część jednego monologu
mówił całkiem od widzów odwrócony.
Jedni zdolni mowa wystawić głębokie
wrażenie, które ten sposób na wszystkich
sprawił. Możeby się kto urazić, upa-
trując w tem nieprzyzwoitość; co się nas
tyczy, wolelibyśmy nato pozwolić jak
na owe żakowskie odmawianie monolo-
gu na kształt oracyi do publiczności."

Nr. 251

Don Carlosa – Schillera grano we dworze
ks. J. M. Kamińskiego w 1828 roku (19/12 Grudnia)
W 1829 wznowiono: Pozy grał Benza
Carlosa – Smochowski
Filipa – Kamiński
Całe przedstawienie „Don Carlosa" było

ściśle i dokładnie. Przekład sztuki dobry, pierwsze trzy akty prozą, dwa ostatnie wier-
szem miarowym. Sztuka trwała do północy, ani jeden z widzów nie opuścił miejsca, wszyscy wytrzymali do końca.

Str. 354 –

Jakie wrażenie sprawiała gra Halper-
towej (z domu Leontyny Zuckowskiej) w sztukach: „Harald", „Dziew. Orleańska" „Życie rulera", „Księżna i Paź" – opowiadają dokładnie ... z 1820 r. nr. 45

Str. 358.

Rewolucya 1831 r. oddziaływała na upadek sceny. Akcyonaryusze prowadzą mamutkę Kraju Wasilewskiego (który przez ...

akcyi teatru w 1830 roku uratowali scenę i Kamińskiego; opłaciwszy zaległe gaże aktorskie i dług Kamińskiego, zabrali jako komitet tegoż garderoby, biblioteki i sceniczne przybory. Jemu pozostawiono nadzór ~~sceniczny~~ artystyczny i obowiązek opłacania ze swej gaży zapłaconych za niego należytości.

Ten dwoisty kierunek sceny nie okazał się praktycznym. Obywatele zwrócili wszystko Kamińskiemu napowrót. On ułożył się z aktorami, aby dawać reprezentacye na wspólny podział dochodami (w 1832 roku) sam zaś umiał zaspokajać swój dług dawny jako osobisty. Z tąd wzrosło rozdwojenie. Aktorowie hardo traktowali swego przewodnika a gdy kładł tamy ich gospodarce, chcieli go zupełnie usunąć od Dyrekcyi. Wszelako

rząd nie dopuścił do tego. Stąd scena rodzima domowa, ustępująca przez całe dziesięciolecie i przyjmująca byt teatru polskiego.

„Śluby panieńskie" były grane wszędzie po raz pierwszy 15 lutego 1833. roku. „Zemstę" Fredry grano po raz pierwszy w dniach 17 i 19 lutego w 1834 roku.

Str. 361. (mowa o roku 1833/34)

O artystach i ~~ich~~ grze ich nie da się nic nowego powiedzieć prócz, że gdy zamierała bieda, to nie było ochoty do szczerej pracy, gdy niedostawało fundusów, nie można było kusić się o wystawy, gdy nie było podniety nie było zapału, gdy nie było

sprzyjającej dyrekcji nie mógł się ani repertuar
odświeżyć ani personał ~~odmło~~ odmieniać,
ani również można było cele sztuki stawiać wyżej
nad cele rzemiosła. A tu lata biegły. Pierw-
sze kochanki podstarzały się, naiwne też.
Wszystkie zachodziły w lata i pełniły obowiąz-
ki matek, amantom zaczęło wyglądać
na emerytów, gdy bohaterowie tracili swe
talizmat młodzieńczego głosu. Zawsze
to była potężna falanga wybitnych talen-
tów, wypadało się jednak wzmocnić
młodszymi i żywszymi talentów nowych,
rokujących objąć następstwo po mistrzach.
Na tę odmianę długo trzeba było oczekiwać.

Maryan Szyjkowski

Schiller w Polsce

str. 2.

„Minna Barnhelm czyli szczęście żołnierskie" – komedya w 5 aktach – wyszła drukiem w Warszawie u Dufoura w 1775 r. oraz u Pozera w trzy lata później

str. 3

Emilia Galotti – Lessinga w przekładzie W. Bogusławskiego wyszła w III tomie „Dzieł dramatycznych" Bogusławskiego – w jego przekładzie

Drugi przekład Emilii Galotti wyszedł spod pióra Szymona Hanowskiego

Str. 15

Węgierski Fr. „Poezye z pośmiertnych rękopisów" Kraków 1878, 3 tomy

Str. 60

Józef Dyonizy Minasowicz wydał w 1844 r. w Lipsku swoje „Zbiory" W tomie IV (8° str. 263) mieści się przekład Schillerowskiej „Semele"

Osiński – tłumaczył klasyczne tragedye dla teatru warszawskiego – trzeba przeczytać! „Dzieła" zawarty mało ręki przekładów

---

Ifigenia Racina – tłum. Wolski

---

przejrzeć „Nowy Pamiętnik warszawski za rok 1801 / I - str. 80

K. W. Wójcicki: „Teatr warszawski za dyrekcyi Osińskiego 1814-1820" – vide Bibl. Warsz. 1885/II kw.

Niemcewicz: Władysław pod Warną

Pepłowski St.:

Teatr polski we Lwowie (1780-1881) Lwów 1889

Zajrzeć do Bibliografii Estreichera I, „Dramatycy"

Przejrzeć: Dr. Wład. Tarnowski: O polskich przekładach dramatów

Szekspira", Kraków 1914, Akad. Um.

Str. 138. – nota sub linea

Dziewica z Orleanu

Warszawski „Tygodnik muzyczny i dramatyczny" za 1821 rok przyniósł między muzykaliami „na żądanie" marsz z Fr. Szyllera „Dziewicy z Orleanu" – marsz koronacyjny z IV aktu układu B. A. Webera. – W uzupełnieniu powyższej krytyki pojawiła się w „Gazecie Warszawskiej" z 8 Października 1821 jeszcze jedna recenzja innego pióra, poświęcona głównie rozbiorowi gry aktorów

---

przeczytał recenzję „Dziewicy Orleańskiej" w Gaz. Warszawskiej z 24 sierpnia 1821 roku

Zobaczyć co z dramatów Szyllera przełożył Odyniec

Magnuszewski: Uwagi nad dramatem polskim

Gorczyński Ant. : Nowa epoka poezyi polskiéj

1916
1784
132

„Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet"

[vorgelesen bei einer öffentlichen Sitzung der kurfürstlichen deutsch. Gesellschaft zu Mannheim im J. 1784]

Teatr – wychowawcą

Zdaniem Sulzera teatr zawdzięcza swe powstanie powszechnemu i nieprzepartemu lgnięciu ludzi do nowości oraz żądzy ~~po~~ współprzeżywania wielkich namiętności. Z jednej strony wyczerpany ~~[illegible]~~ ciągłem napięciem ~~intellektu~~ ducha, z drugiej znużony przygniatającą ~~monotonną~~ jednostajnością pracy zawodowej musiał człowiek poczuć w sobie pustkę nieznośną dla wrodzonego mu popędu twórczości. Istota nasza ~~[illegible]~~ [illegible] zarówno żyć niezdolna tylko wegetatywnem życiem zwierzęcia ~~jak~~ & ~~albo też tylko misternej pracy intellektu~~ jak i wyłącznie misterną pracą intellektu

domagała się czegoś pośredniego, coby przydział do obu krańcowości, wskazując ich złagodził i przerzucił ~~pomost~~ między niemi pomost. Rolę tę podjął się zmysł estetyczny czyli poczucie piękna. A skoro [pośrednim] ~~naj~~ naczelnem zadaniem [nadrzędnym] prawodawcy jest wybrać spośród ~~środków~~ [sposobów] wszelakich ~~[illegible]~~ środek najlepszy, [zatem] nie poprzestanie on ~~zatem~~ na tem jedynie, aby ubezwładnić namiętności ludzkie lecz — ~~jeśliby to wogóle możliwe~~ o ile możności wyzyskać je jako narzędzie do osiągnięcia wyższych ~~planów~~ [celów] i zamienić je w źródło rozkoszy. W tym celu powołał on do życia scenę, która duchowi zjednanemu czynem otwiera niezmierzone horyzonty, ~~dostarcza strawy najróżniejszym [illegible] [illegible] stronom~~ potrąca wszystkie struny duszy żadnej nie przeciągając i ~~[illegible]~~ i sposobem ~~wszystkie~~ najszla-chetniejszym wszystkie kształci zarówno umysł jak i serce.

Ów ktoś, co pierwszy rzucił twierdzenie,
że węgielnym kamieniem każdego państwa
jest religia, że bez niej ~~nawet~~ prawa i ustawy
straciłyby poprostu swą moc, stał się ~~t~~ i zwie.
Tę czy ~~[illegible]~~ oszczędnie – najczystszym bodaj
~~obrońcą~~ ~~teatru~~ rzecznikiem i sceny. Niedostateczność i
chwiejność ustaw, religijnych ~~wskutek czego państwo nie~~
~~może się obejść bez religii, decyduje właśnie~~
dzięki czemu państwo bez religii ~~stanie się~~ nie umie istnieć,
stawia również scenę na wysokości ~~[illegible]~~.
~~[illegible]~~ umoralniającego czynnika.
Prawo ~~Kodeks~~ – tak mniemał ów ktoś – ~~godzi~~ jest
jedynie hamulcem, (negatywnie i jako taki) określa obowiązki
człowieka, – religia ~~normuje~~ zaś normuje
czyny i poza granicą Kodeksu leżące;
pierwszy zapobiega działaniom burzącym
~~więzy społeczne~~ więzi społeczne, druga zaleca
takie, które tę więź umacniają. Kodeks
zaprzęga się jedynie przejawami woli,

t. zw. spełnionym już czynem, religia pociąga przed swój trybunał najskrytsze myśli, najprzelotniejsze drgnienia serca. Prawa są elastyczne, zmienne jak kaprys i namiętności ~~[illegible]~~, duchem czasu wyrabiane, – religia zmianom takim nie podlega, nakazy jej są niezmienne. Otóż gdybyśmy nawet z tego wychodząc założenia (choć rzecz tak się nie ma) przyznali religji bezwzględną moc nad sercem człowieka, to – pytamy –: mamy-ż jej i tylko jej powierzyć ostateczne kształcenie mas? – Religia (oddzielam tutaj jej ~~[illegible]~~ stronę widzialną od boskiej) ~~działa nazbyt silnie na lud~~ ~~przemawia nazbyt silnie do zmysłów ludu – działa~~ działa (często ~~działa~~) nazbyt przedewszystkiem na zmysły ludu; ++ kto wie nawet, czy nie na tem ~~działaniu~~ polega jej potęga. ~~Gdybyśmy odjęli jej tę stronę otaczały dziś owej mocy~~. A na czemże polega działanie sceny? Dla szerszej

większości ludzi stawały się religią ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ niczem, gdybyśmy ~~[illegible]~~ zburzyli jej ~~obrazy~~; ~~po~~problemy, zniszczyli obrazy jej nieba i piekła – jakkolwiek ocenić owe, jeśli nie malowidłami fantazji, zagadkami nie do rozwiązania, pokusą lub odstraszającą złudą? Jakże potężnym zatem sojusznikiem religii i norm prawnych staje się scena, gdzie wszystko ~~przybiera realny kształt~~ przesadza w rzeczywistość, gdzie występek i cnota, szczęście i mizerya życia, głupota i mądrość ~~przeciągają~~ ~~jako realny kształt~~ zrozumiale bo realnie przed oczy. na widok, gdzie Opatrzność odkrywa ~~swe karty i~~ spokojny wczas działania i rozcina gordyjskie węzły najzawilszych celów życia, gdzie ~~serce odsłania wśród tortur namiętności~~ storturowane namiętnościami serce odsłania ~~[illegible]~~ otwiera swe ~~najg~~ najskrytsze tajnie, zrzuca maski i udanie i jakby przed tronem Radamanta staje nagą prawdą.

Jurysdykcya sceny zaczyna się tam, gdzie
j~~uż nie sięga żaden~~ [nie tworzy] paragraf prawa. ~~Skoro~~ Gdy
sprawiedliwość staje się przekupną i ~~kata~~ wiedziona
na pasku wszystkich kuleje, jeśli jej waga prze-
mocy władców ulega a karzące ramię ~~[illegible]~~
zamiast spełnić swoją powinność płaszczy się przed
tą przemocą, tymczasem scena przywraca
ostrze mieczy i szalę wag i zapozywa ~~wszystkich~~ [zbrodnię]
przed swój sprawiedliwy trybunał. Całe obszary
fantazyi i historyi, przeszłości i przyszłości
stają na jej usługi. Cienie zbrodniarzy, którychby
prochy dawno już zbutwiały, wywołane z nicości
siłą poetyckiego natchnienia jawią się i dla dania
odstraszającego przykładu raz jeszcze przeżywają
zbrodnie swe życie. Bezsilne jak cienie wklęsłych
zwierciadeł przeciągają przed naszymi oczyma
okropności ich ~~[illegible]~~ czynów a my je ~~[illegible]~~
~~[illegible] [illegible] [illegible]~~ przeklinamy. Gdyby
nastał zupełny nawet zanik moralności.

religia nie wzniecila w piersiach ludzkich wiary
a prawodawcy nie przestali to i wtedy jeszcze
~~Medea~~ wstrząśnie nas dreszczem Medea
kiedy chwiejnym krokiem chodzi po stopniach
pałacu i napełni grozą przed dzieciobójstwem —
Zbawienne dreszcze wstrząsną ludzkością i każdy
w głębi serca uraduje się swym czystym sumieniem
na widok błądzącej po zamku lunatycznie Lady
Macbeth i przyzywającej napróżno wszystkich
pachnideł Arabistanu, aby zmyły z jej dłoni
plamy krwi ~~[illegible]~~ skrytobójczo przelanej: ~~Tak~~ Jak
silniej nad masą (lub [illegible]) której działa żywe słowo
tak potężniej od przykazań dekalogu i praw
działa - scena.

Dotąd jednak wspiera ona potężnie dziedzinę
sprawiedliwości a przecież rola jej jest niewymownie
większą. Tysiące występków, na które prawo zamy-
ka oczy, scena karci; tysiące cnót, o których
ono milczy, doznają ~~[illegible]~~ z niej zachęty.
W tym razie towarzyszkami jej wszędzie i religia.

Z tego czystego źródła czerpie ona swoje nauki i wzory i ~~przystraja~~ odziewa dramaty obrazek w piękną i cudną szatę. Ileż to uczuciami, porywami, namiętnościami wypełnia nasze dusze, jakież-to boskie ideały stawia nam na przykład! – Kiedy dobrotliwy Augustus podaje rękę zbrodniczemu Cynnie i do ~~[illegible]~~ oczekującego z ust jego ~~wyroku~~ swej zguby odzywa się łaskawie: „Puśćmy to przyjacielu w niepamięć!" – Któż z widzów by dorównać umysłem Rzymianinowi nie byłby rad w tej chwili podać ręki swemu śmiertelnemu wrogowi?, – kiedy Franz von Sickingen puszczając się w świat, aby Trewirskiego Księcia skarcić i za słuszne drugich prawa walczyć spieszy z drogi pożegnał swego rodzinnego ~~[illegible]~~ gniazda, gdzie zostawił bezbronną żonę i dzieci, przeczuwa tej klęski osobistej z obranej drogi nie zawraca i rusza dalej byle danego słowa dotrzymać;

~~jak o ile ... widza ... wydaje~~
~~człowiek ... wówczas wydaje~~, jakże
wielkim w oczach widza staje się człowiek
a jak małym i godnym wzgardy nieprzerwanie,
żywy, twórczy, napełniający los

W zwierciadle sceny z równą mocą jak cnoty
odbijają się i występki. Jeśli bezradny, zdziecinniały
Ty Lear w burzliwą noc puka napróżno do
drzwi swych córek, jeśli garściami wyrywany
włos siwy z głowy rzuca na wiatr i opowiada
oszalałym żywiołom, jak nieludzko obeszła
się z nim Regana, - jeśli w końcu oszalały
z bólu apostrofuje je: „Nic wam nie dałem,
nie nazywał dziećmi!" – „jakąż ohydną
staje przed nami niewdzięczność! jak uroczyście
ślubujemy w duszy cześć i miłość dla rodzicieli!

Ale wpływ sceny sięga niewiele dalej. ~~Tam~~
~~nawet~~ W sferze, do której się ani religia ani
prawo nie sięga, do woli towarzyszącej budzicieli
naszych

wonić, wyzyska je scena i w zastępstwie ich krótkości czas.
Pomysłowość społeczną bywa zarówno głupota jak wy-
stępek i zbrodnia. Stare jak świat doświadcze-
nie uczy, że w mechanizmie społecznego życia okoliczno-
ści, fakty najdrobniejszego znaczenia ~~zawisły często~~
wiszą często na niteczkach cieniutszych niż pajęczyna
oraz, że gdy zaczniemy śledzić czyny ludzi aż do
ich motywów, aż do źródła, dziesiątki razy ~~natura~~
pobudzą nas one do uśmiechu zanim raz jeden
wybuchniemy oburzeniem. (Lista ~~występków~~ [łotrów]
W miarę tego im dłużej żyję, staje się coraz krótsza
natomiast lista głupców coraz pełniejsza i
dłuższa. Jeśli błędy jakiegoś pokolenia płyną
z jednego i tego samego źródła, jeśli wszystkie po-
tworne występki tego pokolenia, są w coraz ~~rozmaitej~~ [to innej]
~~formie~~ [postaci] jedynie wyższym stopniem ~~wrodzonych~~
właściwości, które koniec końców wszyscy jedno-
myślnie wyśmiewamy i – kochamy, dlaczegóż
w innem pokoleniu nie miałaby natura

obrać tejże samej drogi? Znam jeden tylko sposób
uchronienia człowieka od staczania się do upadku
a tym jest: serce jego chronić przed słabością.

W tym względzie niewszystkie dzieła oddziaływać po
scenie. Ona to narwańcom i głupcom trzyma
zwierciadło i na tęższe sposoby uczy ich wstydzić
się tej głupoty. To co w tragedji osiąga przez wzruszenie
i grozę, tego później mówi nawet i niechybniej
dopina przez śmiech i satyrę. Gdybyśmy umieli
ocenić tragedję i komedję stopniem ich oddziały-
wania na ludzi, przyznałbym scenie zapewne tej drugiej
przyznać wyższość i pierwszeństwo. Drwiny i pogarda
ranią dumę człowieka boleśniej niż odraza jaką
żywimy dla obciążonych namiętnościami sumień.
Przed tragiczną grozą cofamy się ze strachem ale
mimo jego stopień tchórzostwo, rzuca nas właśnie
na łup szyderstw i satyry. Prawo i sumienie
chronią nas często przed występkiem i zbrodnią –
odrucie śmieszności wymaga od nas specyalnego zmysłu, do
czego zaprawić nas może ~~jedynie~~ scena jak

nikt inny. ~~Bo chociażby i upominali byli przyjaciela~~ ~~a nawet~~
~~gdy upominaliśmy przyjaciela~~ Upraszamy [illegible] przyjaciół do kontroli naszych win i błędów ale duma nas kusi że zapomnieć im przelotny nad nami uśmieszek. Błędy nasze zniosą cudzego ale słabostki nie chcą mieć świadka.

Jedynie scena może wydrwić nasze słabostki gdyż oszczędza naszą próżność i winnego palcem nie wytyka. Nie podejrzewając się wcale widzimy nasz obraz w jej zwierciadle i z głębi duszy wdzięczni jesteśmy za cudzą uwagę.

Ale daleko jeszcze do wyczerpania posłannictwa sceny. Scena – jak żaden z publicznych instytutów państwowych jest szkołą praktycznej mądrości, drogowskazem życia społecznego (obywatelskiego), niezawodnym kluczem do najtajniejszych zakamarków ludzkiej duszy. Przyznaję, że działanie sceny paraliżuje samolubstwo i zatwardziałość sumień, że mimo wytknięcia ich ze sceny tysiące złych pozostanie jak były zbrodniarzami, że tysiące pięknych przykładów pięknych uczuć odpadnie od serca słuchaczy jak groch od ściany – sam ~~sądzę~~ jestem zdania, że Molierowski Harpagon nie ulepszył żadnego lichwiarza i sknerę z jego namiętności, że

samobójstwo Beverleya żadnego z jego braci nie powstrzyma
od karciarstwa, ~~że~~ żadne drzwi Karola Moora nie zamykną
bezpieczeństwa publicznych traktów — ale ~~gdyby~~ nawet gdy żadnej
~~ograniczymy tak działanie sceny do zapewnienia wszystko.~~
~~wali jej wpływ~~ zacieśnimy tak wpływ ~~działanie~~ sceny —
czyż nie otwiera się w niej jeszcze niezbywalnie wiele mocy
oddziaływania na ludzi? ~~Czyż~~ — Mówimy, że ~~ona~~ nie jest ona
w mocy wytępić występku lub zmniejszyć ich liczby —
czyż nie scena uświadamia je nam i oczom naszym
odkrywa? — Wszak życie nasze upływa śród zbrodniczych
podstępników; musimy ich albo unikać albo zwycię-
żyć, pokonać albo uleć. Dzięki scenie wiemy o ich
istnieniu, czyny ich nie mogą nas zaskoczyć — jesteśmy
na ich ciosy czy pastki przygotowani. Do tego właśnie
uczy nas scena. Ona to zdarła maskę z obłudnika i
odkryła sieci, którymi nas oplótł. ~~Fałsz i podstęp~~ Ona to
fałsz i podstęp wyciągnęła ~~aż~~ z ich kryjówek na światło
dzienne. Być może, że konająca Sara nie odstraszy ani jednego
rozpustnika, że ~~obraz~~ wszystkie obrazy kar spotykających uwo-
dzicieli nie stłumią jego namiętnych żarów a nawet, że

~~dyktę~~ ten czyn Kobieta-Demon porwana w sceny dotknięta dawniej sterami ~~[illegible] Kobieta sama przedewszystkiem [illegible] się~~, by ją zbawienie zbrodniczej namiętności z jej pastwione wyzwoli — to i wtedy jasne ~~nawet~~ jest zyskiem, że nie podejrzewając złego nieomieszkawszy ~~za~~ poznać jak na nią zastawia. ją dzieci, że scena nauczy je niedowierzać ~~[illegible]~~ przybyszom takiej kobiety i dzieci przed jej wzglądami.

Scena ukazuje nam nie tylko ludzi i ich charaktery ale także uczy nas czem jest los i jak go należy nosić. W gma. tranicie naszego życia odgrywają niemal równe role plano. wany zamysł i ślepy traf. Pierwszy jest naszym dziełem i w naszej leży mocy, drugiemu musimy ślepo poddać się. I to więc jest zyskiem jeśli niedorzeczne przeznaczenie nie za. skoczy nas całkiem bezradnymi, jeśli nam wcześniej spotykał się — choć w cudzym obrazie — z czemś podobnem a serce zahartowało się na taki cios. Scena ukazuje nam tysiące odmian ludz. kiego cierpienia. Sztucznie wciąga nas w obce sytuacje i wy. nagradza dowolne ~~cierp~~ (współ) cierpienie błogą łzą i przyrostem naszej odwagi i doświadczenia. Z niemi to towarzyszymy Ariadnie na pustyniach Naxos, z niemi zstępujemy do głodowej wieży Ugolina, wchodzimy na szafot i uczestniczymy się w poważnej godzinie śmierci. Tu słyszymy to, co dusza nasza zaledwo przeczuwać była zdolna. W podziemiach Towru opuszcza

oszukanego kochanka Fauka Królowej: – W momencie, gdy nie przychodzi ironii opinia Moora wykazana jego sofisterya. Wreszcie uwalnia z swych objęciami umarłego, aby objawił tajemnice, nieznane żadnemu śmiertelnikowi a bezpieczny Fajdak traci ostatnią swą ochronę, odkąd gródek nawet wydaje jego tajemnicę.

Ale nietylko, że scena zaznajamia nas z losem ludzi, uczy nas ona nadto być dla nienazwanych sprawiedliwszymi i oględniejszemi w sądach. Dopiero poznawszy cały bezmiar ich niedoli wolno nam ~~[illegible]~~ wydawać o nich wyrok. Najcharakterystyczniejszym jest

Korzeniowski: Karpaccy górale

Co to jest „Teatr polski" wydany u Dufoura, który często przytacza Linde?